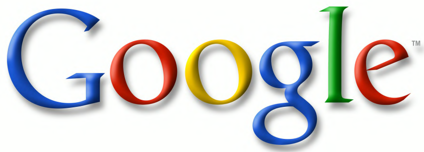
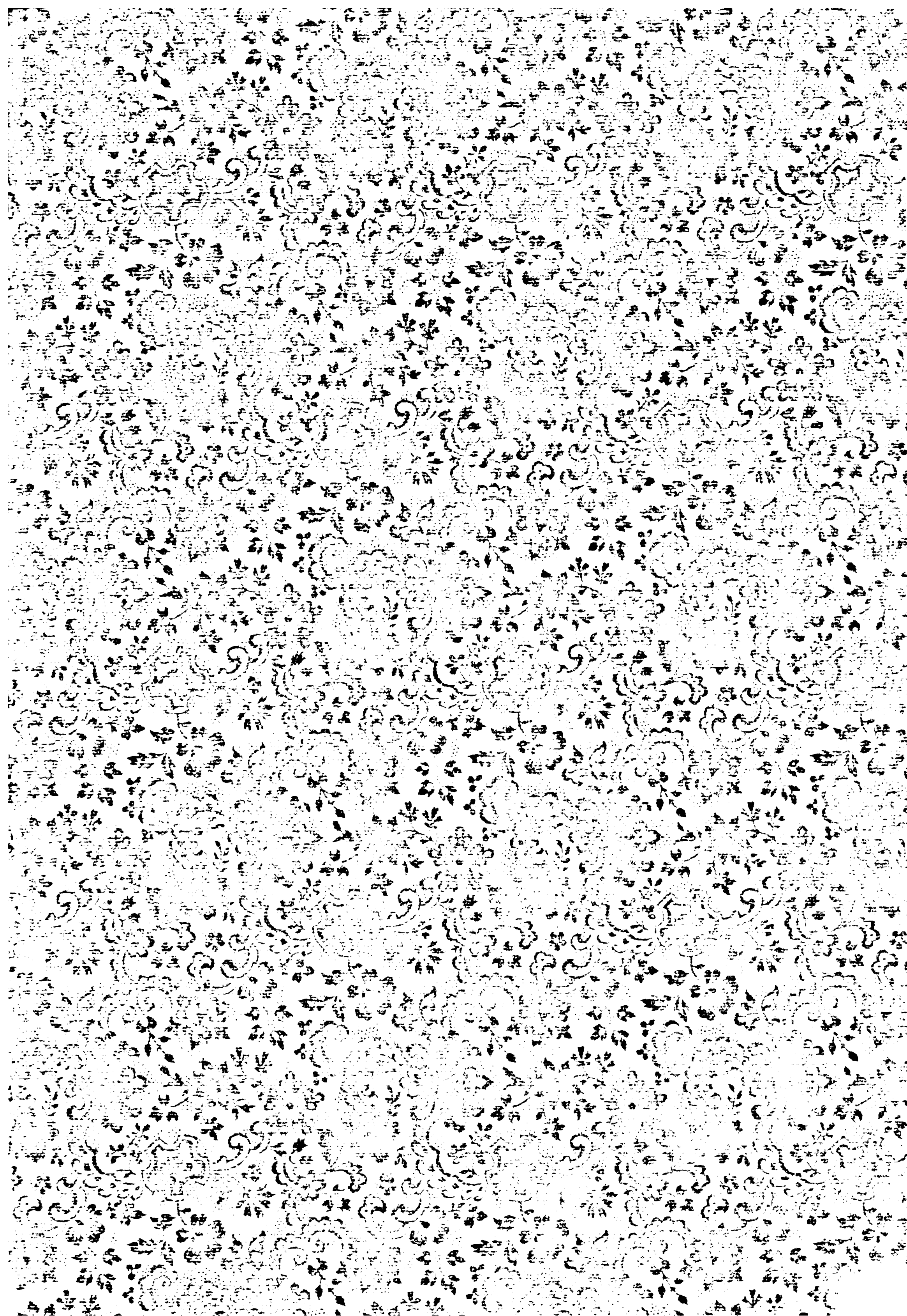




# Seemanns Kunsthandbücher.

Von dieser Reihe von Handbüchern, die in populärer Darstellung die Technik, die Schönheitsformen, bezw. auch die Geschichte der einzelnen Kunstzweige behandeln, sind bis jetzt die folgenden erschienen:

I

**Handbuch der Ornamentik** zum Gebrauch für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbtreibende von *Franz Sales Meyer*, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Dritte, durchgesehene Auflage. 1890. 39 Bogen mit ca. 300 Tafeln, gegen 3000 Abbildungen enthaltend. Br. 9 M., geb. M. 10.50.

II

**Handbuch der Schmiedekunst** zum Gebrauch für Schlosser, Architekten etc. von *Franz Sales Meyer*, Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. 1888. 14 Bogen mit 197 Abbildungen. Br. M. 3.20, geb. 4 M.

III

**Gold und Silber.** Handbuch der Edelschmiedekunst von *Ferd. Luthmer*, Professor und Direktor der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums in Frankfurt a. M. Mit 151 Abbildungen. Br. M. 3.60, geb. M. 4.50.

IV

**Kostümkunde.** Die Tracht der europäischen Kulturvölker vom Altertum bis zum 19. Jahrhundert. Von *August v. Heyden*, Professor und Historienmaler in Berlin. Mit 222 Abbildungen. Br. M. 3.20, geb. 4 M.

V

**Die Liebhaberkünste,** ein Handbuch für alle, die einen Vorteil davon zu haben glauben, von Prof. *Franz Sales Meyer*. Mit 250 Illustrationen. gr. 8°. br. 7 M., geb. M. 8.50.

Unter Liebhaberkünsten sind alle diejenigen Künste verstanden, mit denen der Laie in nützlicher Weise seine Mufsestunden ausfüllen kann, wenn er nur einigermafsen Anlage zum Zeichnen hat, z. B. *Rauchbilder, Holzbrand, Malerei auf Pergament, Seide, Glas, Thon, Holz, Laubsägearbeit, Einlegearbeit, Kerbschnitt, Lederplastik, Metall-, Glas-, Elfenbein-Spritzarbeiten* u. s. w. u. s. w.

Im Anschluss an das „Handbuch der Liebhaberkünste" ist eine Sammlung moderner Entwürfe erschienen, betitelt:

## Vorbilder für häusliche Kunstarbeiten

herausgegeben von **Franz Sales Meyer.** Erste Reihe 72 Blatt. hoch 4°. Preis 6 M., in Mappe M. 7.50.

VI

**Der Bucheinband,** seine Technik und seine Geschichte. Von *Paul Adam*, Buchbindermeister in Düsseldorf. Mit 194 Abbildungen. Br. M. 3.60, geb. M. 4.50.

VII

**Waffenkunde.** Handbuch des Waffenwesens in seiner historischen Entwickelung von *Wendelin Boeheim*, Custos der Waffensammlung des österr. Kaiserhauses. Mit 664 Abbildungen. Br. M. 13.20, geb. 15 M.

# Lemckes Aesthetik.

## II.

# Aesthetik

in gemeinverständlichen Vorträgen

von

Dr. Carl Lemcke

Professor an der kgl. Technischen Hochschule zu Stuttgart

Sechste aufs neue durchgearbeitete und verbesserte Auflage.



Zweiter Band

Die Kunst



Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1890.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

# Inhalt des zweiten Bandes.

## Drittes Buch. Die Kunst.


Drittes Buch.
Die Kunst.


Drittes Buch.
Die Kunst.



# I.

## Der schöpferische Trieb. Die Kunst. Die Künste.



Wir nannten den Menschen ein Wesen, in welchem die Schöpfung, der wir angehören, ihre höchsten Kräfte zusammengefaßt hat, um es frei von sich abzulösen. Sie hat den Menschen als eine kleine Welt sich selbst entgegengesetzt, daß er gleichsam ihr Auge, ihr Spiegel werde; sie hat ihn begabt mit der Freiheit des Willens, ohne die kein rechtes Erkennen, kein Prüfen möglich wäre, so daß er dem alles andere beherrschenden Zwange entrissen ist und sich sogar zur Natur in Gegensatz stellen und ihr zuwiderhandeln kann; sie hat ihn ferner ausgerüstet mit dem Triebe, in menschlicher Weise die Schöpfung zu wiederholen und die freien Gestaltungen seiner Phantasie zu bilden, schöpferisch zu sein, frei zu schaffen.

Es lebt der Mensch auf Erden, vernunftbegabt, erkennend, untersuchend, fähig, die Ordnung des Kleinsten und in Raum und Zeit fast Verschwindenden zu erfassen und in die Weiten der Milchstraßen und Nebelflecken des Himmels dringend, in den Strahlen der Sonne, in den Bahnen der Gestirne, in kreisenden Doppelsternen und wieder im Entfalten des dem unbewaffneten Auge vielleicht unsichtbaren Geschöpfes die Gesetze der Natur erkennend, fähig, sich selber zu erforschen und den Gesetzen des Geistes nachzuspüren, der so wunderbar in ihm waltet. Sein Geist hat diese Kraft; er nennt ihn den lebendigen Odem Gottes.

Der Mensch ist frei. Kein strenger Zwang beherrscht ihn, wie er die unorganische Natur unbedingt fesselt. Auch kein Instinkt bändigt und leitet ihn in der Art, wie er es beim Tiere wahrnimmt. Wohl steht noch ein

tierisches Teil in dessen Bann, aber darüber waltet die Vernunft. Sie muß prüfen, wählen. Wo es Wahl gilt, da ist ein Besseres, ein Schlechteres. Recht und Unrecht ist überall zu erkennen und zu scheiden. Dem Guten ist zu folgen. Durch Zwiespalt und Kampf muß sich der Mensch emporringen; wo er seiner besseren Stimme nicht folgt, zerfällt er in sich und hat das Gefühl der Sünde. So hat er seinen hohen Standpunkt zu verdienen und zu erkämpfen. So erhaben über andere Geschöpfe er dasteht, so schwierig ist auch, mit diesen verglichen, seine Stellung.

Sucht der Menschengeist im Erkennen nach dem Ruhepunkte des Wahren, nach dem die Mannigfaltigkeit entwirrenden einheitlichen Gesetze, sucht er bei seinem Handeln nach dem Guten, um sein geistiges Wesen beruhigt zu wissen, so sucht er in der Welt der Erscheinungen nach der Form, welche die wahre, ihn harmonisch befriedigende Ordnung und Gesetzmäßigkeit zeigt. In ihr findet er ästhetisch den Ruhepunkt in der durcheinander wogenden, überwältigenden Mannigfaltigkeit. Diese Form ist die Schönheit. Ihr höchster Ausdruck für die einzelne Erscheinung das Ideal. Das Ideal ist, um mit Schinkel zu reden, dasjenige, welches den höchsten Charakter seiner Gattung trägt; daher das Verständlichste, das Nächste, das Vollkommenste seiner Gattung.

Auch hier ist Mühen, Ringen, Irrtum, Verblendung; der Weg, so schwierig wie der nach dem Wahren und Guten, immer wechselnd einem ewig höher erscheinenden Ziele entgegenführend.

Gering sind die Anfänge. Wie schon Tiere an Bewegung, dann an ihren Stimmen wohl sich erfreuen, wie manche das Glänzende lieben, wie sie sich Schlupfwinkel suchen und erbauen, so der Mensch. Glänzendes, Farbiges, Glitzerndes erfreut ihn; wie der Rabe den goldnen Ring in sein Nest, so trägt er es in seine Hütte. Aber ein unstetes Leben läßt ihn hierhin und dorthin schweifen; so nimmt er seinen Schmuck mit sich; mit Federn, Muscheln, Perlen, mit glänzendem Metall, wie mit Farben schmückt er sich, dann mit den ihn stets begleitenden Waffen; oder er heftet sein Entzücken an das Bastkleid oder das Fell, womit er seine Blößen deckt. Die Andenken seiner Siege über die gefährlichen Feinde in der Tierwelt oder über den erschlagenen Feind kommen hinzu. Kraft und List ist seine höchste Tugend. Die Hauer des Ebers, die Krallen des Bären, die Haarbüschel der Erschlagenen, der Schwanz des Fuchses und die Federn der flüchtigsten Vögel müssen sie verkünden. Die Erinnerung gestaltet verschönernd sich ihm zur dichterischen Erzählung. Sein Geist sucht nach den Mächten des Daseins. Sie helfen, sie schaden. Tag und Nacht, Sturm, Wetter, Eiswind

oder Gluthauch, Sommer und Winter — was waltet darin? Der Geist sucht in der Natur den Geist. Die Götterdichtung beginnt. Zur Wirklichkeit kommt eine neue selbständige Welt, lebend in der Phantasie. Die Klänge der Sprache des Dichters tragen den Hörer in sein Wunderland. Furcht und Freude, Jubel und Trauer, Leidenschaft der Liebe oder des Hasses befeuert die Gedanken und ihren Ausdruck. Weisheit überliefert ihre Sprüche. Die Glut des Herzens läßt die poetische Sprache so natürlich zum Gesang anschwellen, wie den Singvogel seine Stimme zu erheben die Natur treibt. Schallender Klang, das Klappen der Hände, das Tuten des Horns, das Schrillen der Pfeife begleitet früh die wilde oder fröhliche Aufregung, die dann die laute Pauke und die Flöte und Lyra findet, während das Hüpfen der Jugend zum Reigen und der wilde Triumphsprung über den erschlagenen Feind mit dem Jauchzen und dem Schwenken der Waffen zum Kriegstanze wird. Vielleicht ist dann schon die feste Wohnung gewählt und wird Baumstamm und Stein dazu verwendet. Was ihm gefällt und tragbar ist, schleppt er hierher; aber sei es, daß es unmöglich war, Begehrtes zu gewinnen, oder daß er unstet wandert, vieles steht vor seinen Blicken, das er nicht mit sich führen kann, um sich daran zu erfreuen. Doch seine Phantasie ist kräftig, sobald sie einen Anknüpfungspunkt hat; ein einziges Zeichen, daran sie sich halten kann, und der Gegenstand, an den es erinnert, scheint ihm lebendig gegenwärtig. Das Kind sieht den Reiter auf dem Rosse; die Beine umschenkeln den Rücken desselben; da überschreitet es eine Gerte und die Gerte ist nun Roß. Seine Kraft für das Reale ist noch gering, dagegen ist seine Phantasie thätig und gibt genug Anhaltspunkte, um aus dem Unscheinbarsten sich das Lebendige vorzuzaubern. Wohl mag es dabei nachahmen. Eine Kreisform mit zwei Strichen darunter und zwei Strichen seitwärts, die sich in mehrere kleinere Striche verzweigen, ist ihm ein Mensch; da ist Kopf, sind Beine, Arme, Hände: damit hat es alles gesagt; es hat kopiert; denn Sprechen und Essen und Gehen und Fassen und Schlagen sind ja deutlich ausgedrückt. Aber ein solcher Aufwand von Nachahmung ist ihm gar nicht nötig. Es hat von einem König und einer Prinzessin gehört und nun ist ihm ein glänzender Stein König und eine Glasperle wird die allerschönste Königin. Da liegt ein schwarzer Kiesel und das ist der böse Zauberer und dort findet es eine zerbrochene Nadel und das ist die garstige Hexe, welche die gute Prinzessin töten will. Wie das Kind, so kindliche Völker. Das Symbol hat für sie volle Kraft. Das Fratzenhafte wird lange gar nicht als solches erkannt. Die Phantasie hilft für alles aus. Auch Unformen und Miß-

gebilde erhalten dadurch ihre oft für lange Zeiten nachwirkende Weihe. Wie der Mensch das Stampfen des Jubels durch den ihm angeborenen Takt zum Rhythmus des Tanzes führt, wie er das Jauchzen anschwellen und abtönen läßt und auch die freieste schaffende Kraft der Phantasie, die Dichtung, in Maße bringt, vielleicht zumeist dem Takt des Tanzes und dem Klange des Instrumentes folgend, mit dem er das Wort zu begleiten gelernt hat, so nun lernt sein Auge die Regelmäßigkeit prüfen, die Symmetrie erschauen, Verhältnisse entdecken, sich an dem bunten Spiel bewegter Linien erfreuen, und die Hand lernt ausführen, was das Auge gewahrt.

Wo ihn die Natur zur festen Siedelung führt und er mehr und mehr zum Bauen eines Wohnsitzes hingedrängt wird, da wird er gern mit wahrer Leidenschaft sich auf die unorganische Natur stürzen, um an dieser seine Kenntnisse und seine Kraft auszulassen. Denn sie vermag er sehr schnell in ihren Hauptgesetzen zu erfassen; mit ihr kann er sicher hantieren; da kann er messend seinem inneren Trieb nach Ordnung genügen. Die statischen und mathematischen Prinzipien werden gefunden. Er weiß, wann ein Körper fällt, wann er steht; wie er ihn stützen kann; er findet die Richtschnur — Pythagoras kann bei Entdeckung seines Satzes kein höheres Entzücken gefühlt haben, als der Mensch, der zuerst das Lineal anlegte und durch Drehung den Kreis entstehen sah! Wir finden jetzt andere Gesetze und verweilen in ihrer Ausübung mit Leidenschaft: so vermögen wir es kaum zu ahnen, welcher Stolz die Herzen der Menschen geschwellt hat, als sie den behauenen Stein auf den behauenen Stein setzten, daß er nicht fallen konnte, und alles mathematische Ordnung zeigte. Meint man, daß sonst Pyramiden gebaut wären? Könnten sie uns sonst so ergreifen, wenn nicht in ihnen Denkmäler des Geistes ständen, der die Natur zu ordnen gelernt hat?

So ergriff er die Körperwelt; aber auch der Ton hat das Ohr des Menschen empfindlich getroffen. Zwei Töne schrillten durcheinander und sie thaten weh. Zwei andere klangen und das war eine wunderbare Vereinigung; der Mensch konnte nicht genug lauschen. Da suchte er sie wieder; da horchte er, da klang die Saite fein, wenn sie kurz und dünn war, dumpf und tief, wenn lang und stark. Da griff er sie, wie er die Töne hervorlocken wollte, und er stimmte das Instrument nach dem Verlangen seines Ohres. Zur Melodie fand er die Harmonie — Melodie und Harmonie, die wunderbaren Klänge, die selbst dem Hades den Schatten wieder zu entreißen stark genug geglaubt wurden, mit denen Orpheus die wilden Tiere zähmte und die Felsen bewegte, daß sie sich aufschichteten nach seinem Willen.

Aber rastlos drang der Mensch tiefer. Als der Bau des Unorganischen ihm leicht geworden, da begann er, immer noch im festen Anschluß an das greifbare Material, das Organische zu betrachten; die eigene Gestalt und das Tier, was er bis dahin nur benutzt, sah er mit Erstaunen. Sich selbst zumeist. Dort war der Baumstamm, lag der Thon, lag der Stein, den er schon zu bearbeiten gelernt. Prüfender vergleicht er die Wirklichkeit mit seinem eigenen Gebild. Hinter der starren Form sieht er das Leben: Schönheit und Wahrheit werden auch hier für ihn mächtig. Seine Götter löst er aus den alten Formen. Vom Symbol wendet sich der Blick des Künstlers zum Ideal. Dieses sucht er für Götter und Menschen und Tiere. Die Freiheit der Form war gewonnen. Aber noch fehlte ihm die reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, wie sie seinen Blicken sich farbig und im bunten Nebeneinander zeigen. Wohl hatte er schon versucht, auch sie zu fassen; aber der Stoff, den er noch nicht gewagt hatte zu verlassen, hatte ihn gebunden. Jetzt that er auch diesen Schritt. Malend bezwang er auch den Schein, die ganze Schöpfung so für die Kunst ergreifend, bis er Wald und Feld, Gebirge, Luft und Wasser zu bannen wußte. Der Gipfel dieser Kunst ward erst vor kurzem, vor wenigen Jahrhunderten von der Menschheit erklommen.

Der Künstlertrieb hatte indes nicht gefeiert, der die Dichtung noch unter den Zelten, in Höhlen und Hütten gelehrt. Je weiter dem Menschen die Welt sich aufthat, desto feuriger strömten die Worte des Dichters, Erscheinungen besingend, tiefen Gefühlen der bewegten Seele Ausdruck verleihend, das ganze Leben umfassend. Die Lyrik, das Epos entzückten; das Drama ward geschaffen. Ueber die Erscheinungsfreude hinaus hat sich bald der Geist forschend jenen tiefer liegenden Gesetzen zugewandt, die er nur mit der Vernunft zu ergründen vermag: der Wissenschaft.

Aber nicht bloß als toten Stoff hat der Mensch die Natur ergriffen, um daraus das Schöne erstehen zu lassen; die lebendige hat er erfaßt; eindringend in ihre Ordnung, wehrt er dem Zufall und feindlichen Gewalten, ihren Gestaltungen Schaden zuzufügen; das zu Dürftige nährt er, dem zu Ueppigen wehrt er; dann auch in steter Bildung durch wohlgeleitete Zucht die Bildungen verschönernd. So pflegt er die lebendige Pflanze und erfreut sich ihrer in Anpflanzungen, die er, noch umgeben von übermächtiger Willkür der Natur, gern durch mathematische Ordnung hervorhebt. Er baut sich den Garten, nicht bloß zum Nutzen, sondern auch zum Schmucke; in der Landschaftskunst kann er ganze Gegenden nach dem Prinzip des Schönen

behandeln. Dann aber wählt er und bildet auch das Tier aus, das er sich zum Genossen und Diener gemacht hat. Und nicht vergißt er sich selbst. Nicht zum Kampfe allein, auch der Schönheit, des edlen Anstandes wegen lernt er seinen Körper pflegen und üben und durch das richtige Maß von Arbeit und Ruhe, von beschwerlicher Kraftanstrengung und leichtem Spiel die Formen erstreben, die ihm schön dünken. Nur durch Weisheit und sittliche Kraft und Tugend kann das Menschengeschlecht eine solche Stufe der Schönheit gewinnen. Sie wird weder von der Thorheit gefunden, noch durch Müßigkeit errungen. Volle Schönheit verkündet Harmonie der menschlichen Kräfte.

Den Inbegriff aller höheren Erkenntnis und seiner Vermutungen, die höchste Einheit, die er im Wirken der Kräfte zu gewahren vermag, faßt der Mensch in den Begriff der Gottheit. Die Erkenntnis des Schönen, wie des Wahren und des Guten vereinigt sich ihm als etwas Göttliches. Will er dieses verehren, so gibt es für ihn im Gebiet der sinnlichen Welt nichts Höheres, als die gefundene Ordnung des Schönen. So gehen ihm Kunst und Religion ineinander über, wie ihm auf diesen Stufen auch die Wahrheit nichts anderes ist als die Religion, die er durch Phantasie zurundet, und harmonischer zu machen sucht.

Neue Erkenntnisse drängen sich auf. Auch die Ideale müssen sich wandeln. Andere Anforderungen stellt das Leben. Eine neue Weltanschauung bricht sich Bahn. Damit beginnt auch eine neue Entwickelungsfolge für die Kunst, anhebend vielleicht im Gegensatz zur letzten Vergangenheit, fallen lassend und verschmähend, was diese Schönes und Herrliches errungen, um ihrerseits neuauftauchenden Idealen entgegenzustreben.

---

Was ist nun diese Kunst, die, so vielgestaltig wirkend und so eigentümlich geschätzt gegenüber der das Leben erhaltenden Arbeit, den Menschen durch die Geschichte begleitet und zu dem Höchsten in seiner Kultur gehört?

Sie reicht vom einfachsten Schmuck, der das Auge vergnügt, und etwa einem Sang, um ein Kind einzuwiegen, bis zu Götteridealen und der Schaffung himmlischer Welten oder zu wunderbaren Tonschöpfungen und der Darstellung vielgestaltigen Lebens und eines Völker umfassenden Schicksals.

Kunst ist ein höheres Können. Dies Können der Ausführung bezieht sich immer auf eine Schöpfung, welche durch die Phantasie geschaffen wird — beziehungsweise dieser durchaus benötigt ist. Kunst läßt sich also nicht

mechanisch lernen und treiben. Alles Schaffen, welches durch die Phantasie vermittelt werden muß, z. B. das einfachste Nachzeichnen aus freier Hand, wird künstlerisch. Jedes Entwerfen einer Form in der Phantasie ist künstlerisch; die Nachbildung derselben nach dem Vorbild mit Lineal und Zirkel aber handwerksmäßig. Das Schöne gehört der Phantasie an und somit ist Streben nach schöner Form immer künstlerisch, aber auch das Erfassen des Lebendigen geschieht nur durch den Geist in der Aeußerung als nachempfindende Einbildungskraft; und Darstellung des Lebendigen, des Beseelten in einer Schöpfung ist deshalb auch künstlerisch, selbst wenn das Geschaffene nicht schön sein sollte.

Geschicklichkeit und Wissen u. s. w. werden danach Kunst genannt, wenn bei ihnen die Einbildungskraft, zumal auch in der Form der Divination, hinzukommen muß, um sich in fremde Zustände zu versetzen und dem Unbestimmbaren eines anderen Geistes, Charakters Rechnung zu tragen. So z. B. spricht man von einer Reit-, Fecht-, Kriegskunst, sprach man von einer Arzneikunst. Es hat nicht bloß beim Reiten und Fechten das schöne Können, der Anstand dabei Veranlassung zum Ausdruck „Kunst" gegeben, sondern die richtige Forderung, daß ein Meister im Reiten und Fechten nach dem Charakter der verschiedenen Pferde und Gegner mit einer in jedem Augenblick unwillkürlichen Nachempfindung oder Voraussicht zu reiten oder zu fechten versteht. Die Kriegskunst hat in gleicher Weise den Gegner und seine Pläne, dann auch die geistige Kraft, das eigene Heer zu befeuern, die geeigneten Persönlichkeiten zu wählen u. s. w. im Auge. Nicht sie, sondern nur die Kriegswissenschaft, d. h. die allgemeinen, als die besten erprobten Grundsätze und meßbaren Bestimmungen lassen sich durch Bücher lehren. Was auf sichere Methoden, auf Meß- und Wägbares zurückgeführt wird, geht damit aus der Kunst in Wissen und technisches und sonstiges Können über. In dieser Weise ist die alte Arzneikunst mit ihrem geringen Wissen, wo die Divination das Beste thun sollte, immer mehr zur Wissenschaft der Medizin geworden. In dieser Weise wird die mechanische Nachbildung des Kunstschönen Handwerk, wogegen z. B. jedes Neubeleben und Beseelen, wie es etwa der gute Leser einer Dichtung oder der Schauspieler oder der Musiker können soll, Kunst ist.

Alle Kunst kommt aus der Phantasie und wirkt in ihren Schöpfungen auf die Phantasie. Jede Kunst muß ästhetischen Sinn in sich haben, der aber nicht mit dem Verstandesgemäßen zusammenfällt, da die Einbildungskraft ihre eigenen Gesetze hat.

Diese gehört, allgemein gefaßt, zu den Hauptvermögen des Menschen, welche ihn zu dem machen, was er ist. Ohne sie ist er ein dumpfes, stumpfes Geschöpf des Augenblicks, jenen Geschöpfen gleich, welche „wandeln und weiden im dunklen Genuß und trüben Schmerzen des augenblicklichen beschränkten Lebens, gebeugt vom Joche der Notdurft“. Durch sie besitzt er noch die Vergangenheit und schaut in die Zukunft; durch sie allein kann er Ursache und Wirkung verbinden, indem er das Vergangene festzuhalten vermag. Wo sie stumpf ist, fehlt das Material des Vorstellens und Denkens; wo sie fehlt, ist Nacht.

Sie ist verschieden nach Stärke und Dauer, ist einseitiger oder vielseitiger. Wenn sie Gegebenes genau festzuhalten und beliebig wieder in der aufgenommenen Weise zu erneuern vermag, nennen wir sie gutes Gedächtnis.

Doch ist sie nicht an das Gegebene gebunden, ist nicht bloß reproduktiv, sondern auf höheren Stufen frei und produktiv, eine besondere Kraft eines besonderen, gleichsam eine eigne Welt bildenden geistigen Wesens. Als solche wird sie oft im engeren Sinne Phantasie genannt. Die menschliche Phantasie ist die seltsame, geistige, daher nicht an das Irdisch-Wirkliche mit Raum, Zeit, Körperlichkeit gebundene Kraft göttlicher oder prometheischer Art, welche, selbst unräumlich, die Gestalten des Raums in sich gebärt und anschaut, ins Unendliche sich ausdehnen kann, für welche es keine Zeit gibt, welche sich entäußern und in anderes hineinversetzen und aus ihm sich gleichsam herausleben kann, welche Gegebenes fassen und belassen, aber damit auch aufs willkürlichste schalten, es vergrößern, verkleinern, beliebig auseinander nehmen und zusammensetzen kann, der dadurch die wunderlichsten Kombinationen und Gebilde möglich sind, welche schließlich kaum noch einen Zusammenhang mit dem Wirklichen haben, aus dem sie in den ersten Anfängen stammen; gleichsam ein Stück Urschöpfungsmacht, hat sie außer der Nachbildung auch eigene Schöpfungskraft und erzeugt die nur ihr angehörigen Gebilde. Ihre Kraft erscheint schrankenlos und kann dämonisch ins Maßlose, ins schrecklich-häßliche Willkürliche gehen, wie Träume, kranke Phantasien z. B. des Wahnsinns zeigen, wo die Vernunft, welche lenken und herrschen soll, ihre Macht verloren hat und die Phantasie in ungeregelter Thätigkeit wie eine abschnurrende Uhr dahintobt.

Wenn die Phantasie, in ungebundener Weise ihren Launen folgend, ihr Spiel treibt und dabei mit Vorliebe der Gesetze der Wirklichkeit, denen sie nicht unterworfen ist, spottet, nennen wir sie Phantastik. Auch diese hat ihr schönes Maß, und darf, wie gesagt, nie ganz aus der Leitung der Ver-

nunft entfliehen. Selbst wo sie die Grenzen überfliegt und in das Reich des Unsinns hineinflattert, muß noch Sinn im Unsinn bleiben. Alle Phantastik des wirklich Chaotischen, Ungeordneten, Unsinnigen wird häßlich. Daher alle krankhafte Verzerrung, wo das Band zwischen Erscheinung und Vernunft gerissen ist, die Willkür des reinen Unsinns, des Verrückten, Wahnsinnigen. Der Künstler, der mit Absicht solche Erscheinungen charakterisiert, welche die Idee des Werks erklärt oder fordert, z. B. im Feenmärchen oder im Drama — Lady Macbeth, Ophelia, König Lear — ist natürlich nicht mit dem zu verwechseln, der sinnlos das Sinnlose darstellt oder dem gar selber jene Zusammenhangslosigkeit innewohnt.

Die Einbildungskraft ist also die Werkstätte für die Bildung der lebendigen Vorstellung vom Gegebenen oder von dem, wie z. B. in der Musik ohne Vorbild, ganz eigentümlich Erzeugten. In ihr geschieht auch jede Idealisierung, in ihr jenes Herbeiziehen von Nebenvorstellungen, das Zuströmen von Ideen- und Idealverbindungen, das Erfinden, spontan arbeitende Gestalten.

Das eigentliche Neuschaffen des Geistes, das freie, zweite, schöpferische Leben der Phantasie, in welchem das künstlerische Werk gezeugt und gebildet wird, entzieht sich vielfach dem deutlichen Erkennen. Daß nun gerade dies und jenes auftaucht, sich ansetzt, Form gewinnt, daß hier eine Empfindung sich so, dort anders, hier etwa musikalisch, dort dichterisch, dort malerisch, in jeder Form niemals wieder ganz gleich, immer in lebensvoller Eigentümlichkeit umsetzt, das ist Begabung, Schöpferkraft, wirkend im Enthusiasmus, in der Abgezogenheit des Geistes, der, alles andere, Wirkliche vergessend, sich ganz dieser seiner inneren Welt und ihren Gebilden dahingibt.

Das Können der Kunst nun — und mit dem Können wird immer die Technik des Darstellens mitverlangt — kann danach ein sehr verschiedenes sein. Der Phantasie gemäß kann die Kunst einfach das Reale geistig, lebendig wiedergeben. Sie kann das Wirkliche charakteristischer machen oder idealisieren, indem sie es nach dem idealen Innenbilde hin steigert. Sie kann Eigengebilde schaffen, völlig unwirklicher Art. Sie kann phantastisch schaffen. Immer ist sie dabei Kunst.

Das Ziel aber bleibt das Schöne, das Ideal, und Meister der jedem das Seine in der Erscheinung zuerteilende, alles einigende Geist.

Eine naturalistische Malerei z. B., wenn sie das Leben aus der Natur heraus kann reißen, um mit Dürer zu sprechen, ist Kunst, kann eminente Kunst sein; in der Schilderung des Gemeinen, des Häßlichen, des Abscheulichen kann sich große Kunst offenbaren; Gaukelspiel der Phantastik kann

holde Kunst sein, Kunst sich noch zeigen im Abstrus-Symbolischen. Doch nichts hat so Bestand, wie das Schöne, insoweit es als die wahre und vollendete Form des uns entsprechenden Wesens erscheint.

Die Kunst ist also nicht bloß eine Nachahmung des Wirklichen, noch besteht sie allein in Phantastik, wie einseitige Zeiten, z. B. nüchterne Aufklärung und überspannte Romantik behauptet haben. Die Kunst kann auch nicht allein auf Darstellung des Schönen eingeschränkt werden, wonach wir jede realistische und dahingehörige Kunst und die Komödie und Tragödie u. s. w. mit Plato folgerecht verdammen müßten.

Die Kunst ist nicht abhängig vom Zufall. Sie kann das Charakteristischste, das Schöne oder, wessen sie nun bedarf, für ihre Bildungen frei verwerten, kann dafür das Unpassende, das Gleichgültige u. s. w. des Wirklichen weglassen. Kunst ist daher philosophischer als die Wirklichkeit, mit Aristoteles zu reden. Und sie ist geistig für den Betrachter und Hörer schon nach den Grundanforderungen des wohlgefälligen ästhetischen Begreifens hergerichtet.

Das Leben ist Wechsel in der Zeit. Alles Leben ist ein Fluß, wie schon Heraklit gesagt hat. Das wirkliche irdische Wesen lebt, aber dauert so nicht. Die körperliche Form ändert sich; die Thätigkeit ist in jedem Augenblick gewesen.

Nun kommt der Künstler. Er bildet den lebenden Körper etwa nach in Stein, in Erz; er malt ihn. Er schildert uns einen Charakter, erzählt Thaten, faßt die Empfindung in Worte. Das Kunstwerk ist äußerlich ein Totes, aber es ist das mit dem Augenblick oder mit dem Leben überhaupt Vergehende dem Wechsel und Vergehen entrissen und so ist das Kunstwerk, in seiner Leblosigkeit geistig belebt, dauernder als das Leben, das es der Zeit und auch dem Raum zum Trotz bannt. Wo sind die Menschen, die Tage Homers, Phidias, Dantes, Rafaels, Shakespeares, Rembrandts und wie sie heißen? Aber ihre Zeit lebt noch in ihren Werken. Kunst ist nicht Leben. Das Leben verfällt dem Tod. Die Kunst gibt im Tod das Leben.

Aus dem Wesen der Kunst quillt daher im Künstler der Drang zur Verewigung und sucht er für sein Werk das dauerndste Material.

Aber die Kunst hat deshalb auch zum eigentlichen Vorwurf dasjenige, was wert ist, dem Vergehen entrissen zu werden und der lebendigen Vorstellung immer erhalten zu bleiben. Was so charakteristisch, so wahr, so schön ist, daß wir es festgehalten wünschen im Strudel der Zeit und nicht von diesem verschlungen sehen mögen — das ist Aufgabe der Kunst.

Weil nun in solcher Weise in ästhetischer Beziehung sich das Beste, was

ein Volk nach Anschauung, Empfindung, Lebens- und Idealdarstellung besitzt, in der Kunst offenbart, so wird diese der unvergänglichste Zeuge seines Geistes und Charakters und seine höchste Zierde. In der eigentümlichen, nationalen Kunst legt ein Volk sein höchstes Können nach schöner Anschauung, Gefühl und Charakter, nach Auffassung und Idealen von Menschen und Dingen, Gott und Welt, Leben und Schicksal und höher erhofften Zuständen nieder. Daher ist seine Kunst auch sein Spiegel, der ihm das eigenste Wesen zeigt. Sie wird damit in ihren Meisterwerken für die Jugendbildung eine Grundlage der Erziehung, die z. B. für Ausbildung schöner, starker Empfindung, eines hohen Wollens, klarer Lebensanschauung nichts Besseres besitzt als was die edelsten Meister der Dichtkunst darin geschaffen. Ueber das einzelne Volk hinaus wird dann die große und schöne Kunst zum wertvollsten Besitz für die Menschheit: man denke an indische, hebräische, griechische Dichtung, an die ägyptische, römische und griechische Architektur und die griechische Plastik: lebendige Zeugnisse der Vergangenheit mit ihrem Können und Streben, Marken der Kultur im Meer der Zeit, Vorbilder für das eigene, weitere Ringen.

---

Um ihre Ideen am freiesten auszudrücken, verlangt die Kunst ein möglichst gefügiges, bildsames Material. Sie kann die volle Kraft der Phantasie erst entfalten, wo sie im sogenannten toten Stoff arbeitet.

Ein Vorgebiet eigentlicher Kunst ist also da, wo Lebendiges zum Schönen herangezogen werden soll. Auch hier muß der Schönbildner oder vielmehr Erzieher ein Ideal vom Schönen haben, gegen welches hin er zieht.

Hier ist volles Leben auf der einen Seite: der lebendige Baum etwa, das Tier, der Mensch. Auf der anderen Seite ist der Erzieher zum Schönen durch die Natur gebunden. Er kann das lebendige Objekt nicht beliebig formen; er muß mit den Kräften der Natur rechnen, kann bessern, aber Fehlerhaftes, Unförmliches, Krüppelhaftes u. s. w. der Anlage nicht wegschaffen. Er kann verschönern, aber das Häßliche nicht schön machen.

Formveredelung, Besserung der Rassen u. s. w. durch Bewahrung vor Schädlichem, Förderung des Gedeihens, gute Wahl, Zucht im weiteren und im engeren Sinn herrscht hier. Vegetation, Tier, Mensch kann danach und soll verschönt werden. Beim Menschen geht die ästhetische Bildung von den einfachen Anforderungen der Reinlichkeit, der gewöhnlichsten Forderung des Freiseins von ungehöriger Zuthat, bis zu den wichtigsten Erziehungsaufgaben,

wie, Form und Wesen gleich berücksichtigend, für ihre Zeit die Griechen sie in Gymnastik und musischer Erziehung so trefflich lösten.

Anstandslehre und Gymnastik haben ästhetisch das Ziel, den Körper schön zu machen.

Nun aber gibt es Künste, welche zwar Lebendiges voraussetzen, aber nicht als Zweck, sondern nur als Mittel, als Material.

Die Tanzkunst z. B. soll den jungen Menschen leichte, anmutige, rhythmische Bewegung und schöne Haltung lehren, aber als höhere Tanzkunst und als Mimik und Orchestik werden die schönen Bewegungen selbst, der Tanz, die schöne Aktion die eigentliche, nur ihre eigenen Zwecke verfolgende Kunstaufgabe. Die lebendige Schönheit des Körpers in der Bewegung sichtbar das Höchste der rhythmischen Kunst ausführend oder durch stumme Sprache des Körpers eine Lebensdarstellung gebend, dient hier nur an sich, wie der Musiker für die Ausführung der Komposition. Nicht der Tänzer und die Tänzer, so wenig wie der Musikvirtuose oder die Orchesterspieler, sondern der Tanz oder die mimische Darstellung sind Hauptsache — von Kunststücken und Virtuosenleistung, wo diese zur Geltung kommen soll, natürlich auch hier abgesehen. Auch der dramatische Schauspieler ist als solcher nur Material und Mittel, insofern er in seiner Rolle aufgeht.

Jede Kunst aber, welche zur Ausführung der beseelten Neuschöpfung bedarf, kann nur durch Künstler betrieben werden, welche nicht bloß technisch gebildet sind, sondern die Kraft des Lebendigmachens, der Beseelung für das ihnen Ueberlieferte besitzen, seien es Tänzer und Mimen, Musiker, Vorleser, Sänger oder Schauspieler.

Ein Nebengebiet der Kunst ergibt sich, wenn die Natur durch mechanische, chemische und andere Nötigungen gezwungen wird, den Dienst ästhetischer Darstellungen zu übernehmen. Einfach geschieht dies z. B. in der Aeolsharfe; künstliche Mechanik ist nötig für Spieluhren und dahin Gehöriges. Das Spiegelbild der Erscheinungen unmittelbar festzuhalten, war die Erfindung der letzten Zeiten. Die Photographie gibt das Spiegelbild des Objekts während der Augenblicke der Aufnahme. Die Beschränkung ist also die, daß sie nicht mehr geben kann, als die Erscheinung in dem jeweiligen Zeitpunkt enthält, wodurch sie für vieles aber auch die höchste Anforderung erfüllt. Künstlerisch kann der Photograph sich nur durch Wahl des Standortes und des Moments, Stellung des Objekts, dann durch das feine Gefühl für die immer verschiedene Lichtwirkung bethätigen. Die neuen Entdeckungen im Tonreich ergeben Entsprechendes.

Die Kunst, in welcher der Künstler sein Kunstobjekt aus der Phantasie in die Wirklichkeit überträgt, teilt sich in verschiedene Künste. Im allgemeinsten kann man sie einteilen nach Sehen und Hören, denn auf diese höheren Sinne sind wir in der maßgebenden Einbildungskraft beschränkt, somit auf räumliche und zeitliche Kunst. Oder, was nicht ganz damit zusammenfällt, indem wir beim Tanz und in der Mimik Sichtbares in der Bewegung haben, in Kunst der beharrenden Anschauung und Kunst der Bewegung: bildende Kunst und Mimik, Orchestik, Musik, Dichtung.

Doch hören wir einige andere Klassifikationen.

Kant teilt, seine Einteilung einen Versuch nennend, nach Analogie des Ausdrucks, „dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach mitzuteilen. Dieser besteht in dem Worte, der Geberdung und dem Tone (Artikulation, Gestikulation und Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdrucks macht die vollständige Mitteilung des Sprechenden aus. Denn Gedanke, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den anderen übertragen. Es gibt also nur dreierlei Arten schöner Künste: die redende, die bildende und die Kunst des Spiels der Empfindungen (als äußerer Sinneneindrücke)". Die redenden Künste bestimmt er als Beredsamkeit und Dichtkunst. Die bildenden Künste sind ihm entweder die der Sinnenwahrheit oder des Sinnenscheines. Die erste heißt Plastik, wozu die Bildhauerkunst und Baukunst gehören, die zweite Malerei, die sich nach eigentlicher Malerei und Lustgärtnerei trennt. Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen kann in Musik und Farbenkunst eingeteilt werden. Mehrere Künste können sich nun in einem und demselben Objekte verbinden: Beredsamkeit und malerische Darstellung in einem Schauspiele; Poesie mit Musik im Gesange, mit malerischer Darstellung dieser in einer Oper; das Spiel der Empfindungen in einer Musik mit dem Spiel der Gestalten in einem Tanz u. s. w. So Kant, ausdrücklich jedoch solche Einteilung nicht für eine beabsichtigte Theorie, sondern für einen Versuch erklärend. Krug läßt die Kunst in tonische, plastische und mimische Künste zerfallen. K. Ch. Fr. Krause scheidet in schöne Kunst und nützliche Kunst; die Darstellung wird bewirkt durch die Zeichenwelt der Sprache in der vorzugsweise so genannten Poesie, oder in der reinen Welt bloßer Töne in der schönen Kunst der Musik, oder in bleibenden Gestalten fürs Auge in der plastischen Kunst und in der Malerei, oder durch werdende Bewegungen und Geberdungen in der Mimik, oder durch vereinte schöne, im Leben wirkende Thätigkeit,

in der dramatischen Kunst. Dann soll aber auch das ganze Leben eine schöne Kunst sein; diese bildet die schöne Lebenskunst. Hegel teilt nach Gesicht, Gehör und Vorstellung. Sodann unterscheidet er die Kunst als symbolische, klassische, romantische. Bei Herbartianern finden wir nach Wort, Ton und Bild geschieden. Vischer teilt in subjektive, objektive und subjektiv-objektive Kunst. Zeising unterscheidet die Kunst der Töne, der Bilder und der Mimik, Carriere nach räumlichem Nebeneinander, Nacheinander in der Zeitfolge und dem in Raum und Zeit sich entfaltenden Wesen, somit nach bildender Kunst, Musik und Poesie.

Diese Dreiteilung ist, wie das Angeführte zeigt, die gebräuchlichste: bildende Kunst, Musik, Poesie. Jede pflegt wieder dreifach aufgeteilt zu werden in Architektur, Plastik und Malerei, in Vokal- und Instrumentalmusik und die Vereinigung beider, und in Epik, Lyrik und Drama.

Wie man aber noch sonst aufzuteilen pflegte, zeige folgendes Beispiel: Steinbart in seinen Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack (1785) bringt zur Beförderung einer allgemeinen vorläufigen Uebersicht des Schönen folgende tabellarische Klassifizierung: Die erste Hauptklasse enthält die schönen Künste, die sich zu ihrer Darstellung nur Mittel von einerlei Art bedienen. Dahin gehören I. diejenigen Künste, welche körperliche Gegenstände fürs Auge darstellen oder bezeichnen. a) Die bildenden Künste, zerfallend in Plastik, Stuckaturkunst, Bossierkunst, Schnitzkunst, Bildhauerkunst in engster Bedeutung (mit Hilfe des Hammers meißeln), Drehkunst und Schleifkunst, Steinschneidekunst, Stempelschneidekunst, Gießkunst. b) Zeichnende Künste: die Zeichenkunst in engerer Bedeutung, die Malerkunst; die mosaische (musivische) Kunst, Kupferstecherkunst, Formschneidekunst, Bildwirker- und Stickerkunst. c) Die ordnenden Künste: Gartenkunst, Baukunst, Bekleidekunst, Möblierkunst. II. Diejenigen Künste, welche unkörperliche Gegenstände behandeln. a) Die sich natürlicher Zeichen bedienen: Mimik oder Pantomimenkunst, Tonkunst. b) Die sich willkürlicher Zeichen oder Worte bedienen, die redenden Künste: Wohlredekunst, Beredekunst oder Beredsamkeit, Dichtkunst. Die zweite Hauptklasse der schönen Künste begreift diejenigen unter sich, welche zur Darstellung ihres Zweckes Mittel von mehrerlei Art verbinden und die man daher zusammengesetzte Künste benamen könnte: Gesangskunst, Tanzkunst, Deklamierkunst, die theatralischen Künste. Von allen diesen Künsten verspricht ihr Einteiler die Regeln und den Gebrauch ins Licht zu setzen. Man sieht, er suchte gründlich zu sein. Man sieht aber auch leicht, wohin eine solche Gründlichkeit führt. Sind 1000 Einteilungen aufgestellt, sind immer noch andere zu finden.

Teilen wir nach Räumlich-Beharrendem und dem in der Zeit sich Bewegenden, so bekämen wir auf jener Seite die bildende Kunst mit Architektur, Plastik und Malerei; auf dieser Seite Musik, Mimik-Orchestik und Dichtung. Dazu dann die Künste, in denen mehrere vereint wirken.

Jede einzelne Kunst hat ihr Eigentümliches durch die Art ihrer Phantasie, ihr Material und die für sie allein mögliche Formung.

Die räumlich beharrende z. B. stellt nur einen Moment für immer bleibend dar. Das plastische Werk, das Gemälde hat den Augenblick versteinert oder gemalt fixiert. Der Tanz, die Musik, die Dichtung gibt eine fortwährend für den Augenblick in die Erscheinung gerufene und dann wieder versinkende Folge von Anschauungen, Empfindungen und Vorstellungen. Die eine Kunst kann unmöglich dieselbe Wirkung wie die andere üben; keine kann eine andere ersetzen. Alle natürlich ergänzen sich.

Wir hörten, daß die Griechen die Kunst für Nachahmung des Wirklichen erklärten, wodurch sie dann allerdings für Architektur und Musik sogleich in das Gedränge kamen. Man kann nur teilen hinsichtlich einer rein aus dem Innern des Geistes hervorgegangenen oder einer durch das Vorbild in der Wirklichkeit beeinflußten, in solchem Sinn mehr oder minder nachahmenden Kunst. Architektur, Musik, rein rhythmische Tänze würden in jene, als rein formal, gehören; Plastik, Malerei, Dichtung, auch mimische und tönende Nachahmung in diese. Sobald das Leben selbst zu einem Objekt der Kunst wird, findet der Realismus und auch das Häßliche und Gemeine, weil wirklich, in der Kunst eine Stelle, wie schon früher hervorgehoben worden. Die lebensvolle, wahre Erfassung wird dann Aufgabe. Gesänftigt wird diese üble Seite der Erscheinung durch das Komische und den Humor. Je weniger die Kunst nachahmt, desto weniger darf das Häßliche sich zeigen, es macht dann das Kunstwerk direkt selbst häßlich, wie zumeist die Architektur und Musik beweisen.

Gegenstand der Kunst ist das ganze Reich der Erscheinungen, von den stillen, starren Formen bis hinauf zum Erfassen des Schönen in dem ewigen Wechsel des Lebens, wo Proteus-Natur gezwungen wird, zu beharren und das Ewig-Bleibende zu erklären, und bis zu jenen Gestaltungen, in denen immer neue Lösung des Welträtsels, welches unser Leben ist, versucht wird.

Neue Kunst heißt nach dem Dargelegten: neue Ideale. Neue Auffassungen, Anschauungen, Empfindungen für einzelne ästhetische Gebiete, beziehungsweise des ganzen Lebens sind damit vorausgesetzt. Eine neue Kunst läßt

sich deswegen so wenig beliebig machen, wie eine neue Philosophie oder eine neue Religion. In der lebendigen Geistesströmung wird sie gezeugt, wächst heran. Wie Pallas Athene im Mythus springt sie dann wohl ins Leben, höchsten göttlichen Geschlechts, durch die kunstbegabte Hand — Hephästos oder Prometheus — frei geworden, gerüstet und kriegerischen Sinnes für die neuen Ideen ihre Zeit erschütternd.





# II.

## Der Künstler.



Der Künstler ist der Poet im allgemeinen Sinne (Poet d. h. Macher; bei den Angelsachsen hieß der Dichter scof, Schaffer). Von der charakteristischen Auffassung und Darstellung der Erscheinungen bis zum vollsten idealen Erfassen und Darstellen geht sein Reich. Das Darstellen dessen, was sich nicht bloß nach angelernter Norm durch geistlose Fertigkeit, sondern nur durch eine Durchgangsarbeit der Phantasie in die sinnliche Erscheinung bringen läßt, bezeichnet die Grenze, wo sich seine Thätigkeit von der rein-mechanischen trennt. Die Dreiheit: Schönheitssinn, Einbildungskraft und das technische Können zum Ausdruck des inneren Bildes ergibt in der Kunst das Höchste. Schönheitssinn allein vermag nur einen Kritiker, Phantasie allein einen Phantasten, Darstellungsfähigkeit allein einen geschickten Techniker abzugeben. Auch eine Zweiheit jener Kräfte ergibt noch nichts voll Befriedigendes. Schönheitssinn und Einbildungskraft erzeugen einen geschmackvollen Kenner und Dilettanten, Schönheitssinn und Technik den geschmackvollen Virtuosen, Einbildungskraft und Technik eine genialische Künstlerschaft, die nie sicher vor Roheit und Ungeschmack ist.

Alles sinnliche Auffassen ist ein Hineinbilden in den Geist. Wer die sinnliche Welt nicht mit Energie zu erfassen vermag, wem die scharfe Beobachtungsgabe, die Kraft, nachzuempfinden, die Feinheit und Sicherheit der Einbildungskraft fehlt, der ist von vornherein für Künstlertum unbrauchbar.

Wir sahen, wie verschieden die Künste sind; so verschieden wie sie und

jede wieder in ihren Richtungen, so verschieden ist natürlich die künstlerische Begabung. Die eine ist architektonisch, eine andere malerisch, oder dichterisch, oder musikalisch oder plastisch. Die eine ist realistischer, die andere idealistischer, die eine für das Bestimmte der Form, die andere phantastisch-romantisch und so fort. Die künstlerisch angelegte Natur hat Geschmack und Phantasie; der nur nachbildende Künstler hat keine freie produzierende Kraft, keine Erfindungsgabe, wohl aber — denn anders wäre er kein Künstler — die Einbildungskraft, das Gegebene künstlerisch nachzuempfinden, lebendig zu machen und durch sein technisches Können in die Wirklichkeit zu stellen. Der Vollkünstler producirt originale Kunstwerke, in denen er nach Anschauung oder Gefühl und Leidenschaft, oder Menschen- und Weltauffassung, wie sich das nun in Formen und Erscheinungen ausdrücken mag, immer mehr zu geben haben muß, als die Menge besitzt. Der große Künstler hat dabei immer ein neues Moment, eine neue Wendung, eine neue Idee, durch welche er anregend und fortbildend auf seine Zeit wirkt.

Handwerker und Techniker arbeiten für den Bedarf und den Nutzen. Der Künstler wendet sich an den seelischen Teil des Menschen; sein Werk mag auch Nutzen haben, aber nicht dieser ist sein Zweck, sondern die geistige Wirkung auf den Betrachter oder Hörer seines Werks. Sein Reich ist also von einer anderen Welt als die gewöhnliche, für die er deshalb auch gewöhnlich einige Mängel, respektive ein Zuviel an Gefühl, Leidenschaft, die Wirklichkeit nicht voll berücksichtigender Einbildungskraft und ein Zuwenig in manchem hat, was in der Welt vorwärts bringt.

Die früheren Betrachtungen ergeben schon, was der Künstler soll und kann. Die Einzelkünste werden das noch näher darlegen. Genug, daß er nicht bloß diese wirkliche Welt, sondern auch die zweite Welt des Geistes, der Phantasie mit ihren Träumen, Einbildungen und Idealen beherrscht. Sein Kunstwerk zeigt die Wirklichkeit, die Gegenwart in einem Zauberspiegel; er belebt darin auch wieder das Vergangene oder stellt die Probleme der Zukunft hin. Er hebt in andere Welten. Er schafft Götter und Teufel, selige Inseln und Walhallen, Höllen und Paradiese. Er verklärt die Gefühle, er erhebt, vereinigt, beseelt; er erheitert und erschüttert; er reißt den Flitter herab und zeigt die Schande dahinter, zeigt das Entsetzliche; oder er ordnet die Materie. Die Natur muß sich ihm harmonisch fügen und die schwere tote Masse sich frei und schön aufbauen, überall durchgeistigt, wie sie mit einer Kraft die andere trägt und die reinen Formen annimmt, die ihr der Geist zudiktiert.

Das Schöne, Große, Erhabene kann nur die dafür befähigte Seele erzeugen. In sich muß der Künstler haben, was er darstellen will. Es ist wie ein göttliches Schaffen, das des großen Künstlers. Geheimnisvoll göttlich ist es auch immer aufgefaßt, wie es geschieht in lebendiger Kraft, tief ergriffenen Gemütes, feurigen Geistes, wie in leidenschaftlicher Liebe. Doch ist Enthusiasmus Vater, so ist Vernunft Mutter der Künstlerseele. Zeugend, nicht zusammenleimend muß geschaffen werden; inneres Leben muß die Gestaltungen durchströmen; vom Geist gezeugt, wirken sie auf die Geister. (Wie hat unser größter Dichter, Goethe, hineingeleuchtet in dieses geheimnisvolle Schaffen. So vor allem im Faust!) Wie Geschöpfe einer höheren Welt, wie göttliche Gestaltungen, als deren Ausdruck sie oft gelten, ja zur Gottheit selbst oft erhoben, treten diese vom Unwesentlichen und Gemeinen freien Geschöpfe der Phantasie des Künstlers dann vor die bewundernde, tief ergriffene Anschauung.

(Wo ist eine Religion, in welcher nicht der Mensch solche Schöpfungen seiner eigenen Phantasie über sich selbst erhoben hat, um sie höher zu achten. zu lieben und zu fürchten als alle Wucht und Macht der Materie und sinnlichen Wirklichkeit?)

Die lebendige Bildung des Schönen geschieht in der Phantasie durch eine alles Beengende, Fremdartige, Störende und Unwesentliche von sich fern haltende Konzentrierung der geistigen Kräfte, welche meistens mit einer bedeutenden Anspannung und Erregung verbunden ist und sich zum Enthusiasmus, zum göttlichen Furor oder dem schönen, sogenannten dichterischen Wahnsinn steigert, der alles andere vergißt und ganz seiner inneren Arbeit dahingegeben ist. „Kommt jemand, sagt Plato im Phädrus, ohne diese Begeisterung für die Musen vor den Tempel der Dichtkunst und glaubt, bloße Kunst werde hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, so wird er wie ein Toter unter Lebendige kommen und sein Dichten als eines bloß Vernünftigen wird gegen die beflügelten Sprüche der Begeisterten wie nichts sein.“ Das heißt, machen, nach dem Verstande zusammenrichten, auch bei der größten technischen Fertigkeit oder Einsicht in das, was not thut, läßt sich das Kunstwerk nicht. Im Enthusiasmus, in heiliger Erregung tritt die künstlerische Kraftentfaltung in ihrer Unbewußtheit am auffallendsten hervor. Die künstlerischen Ideen strömen von selbst. Ungesucht reiht sich das Passende, das Notwendige an, wird das Schöne erkannt, verschmolzen. Dann strömt auch wohl das innere Gebilde wie von selbst in die Erscheinung über. Das Wort, der Ton kommen und lassen sich nicht suchen. Die Hand scheint lebendig.

Dann gibt es ein Schaffen, wie es uns z. B. von Michelangelo erzählt wird: „Wer nicht selbst Zeuge davon gewesen, kann's kaum glauben! Er fiel mit einem solchen Eifer, mit einer solchen Wut über den Marmor her, daß ich glaubte, das ganze Werkstück müsse in Stücke zerfahren. Auf einen Schlag löste er 3= bis 4=zöllige Scherben ab und hielt sich dabei so genau an seine Muster, daß, wenn er den Marmor nur ein wenig weiter angegriffen hätte, er alles verdorben haben würde."

Aber nicht bloß in heller Flamme, auch in stiller Glut, oder langsam in künstlerischer Wärme sich zeitigend, gehen die Bildungen vor sich. Oft setzt sich langsam ein Keim an; unklares Gestalten beginnt; der Künstler weiß selbst noch nicht, was werden wird. Allmählich wird es ihm klarer; sein Ziel wird ihm sicherer; nun ordnet sich alles Nötige langsamer oder schneller ein. Oft ist das Ringen sehr schwer; hundert Ansätze und Versuche schlagen fehl, denn wenn er auch nicht das Richtige zu finden weiß, so muß er doch gleich empfinden, daß etwas noch nicht richtig ist. Je umfassender das künstlerische Werk, je mehr dabei zu berücksichtigen, desto langsamer natürlich im allgemeinen dieses Vorarbeiten und Heranbilden.

Gewöhnlich werden die allgemeinen großen Züge zuerst feststehen. Vorher beginnt selten der Anfang zur Ausführung. Nun kommt die Skizze, der Entwurf. Hier steht Festes vor der künstlerischen Anschauung, manchem notwendig. Nun beginnt die weitere Ausarbeitung. Zum Schluß wird das Einzelne durchgegangen und geglättet. Doch kann auch die ganze Arbeit bis auf die bestimmte Ausführung ins Innere gezogen sein und der Künstler selbst Umfassendes dann gleich fertig liefern. Kleineres kann momentan erfaßt und gebildet werden. (Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller gibt die interessantesten Aufschlüsse über das verschiedenartige Schaffen.)

Die künstlerische Verbindung des Einen und Mannigfaltigen, das Abschließen nach Ganzheit, schöner Ordnung u. s. w. nennt man die Komposition. Beim einzelnen darüber näheres.

Wir pflegen Anlage, Talent, Genie zu unterscheiden, Genie die höchste Begabung nennend. Sollen wir dieses charakterisieren, so können wir es am einfachsten die Kraft nennen, die den Kernpunkt der Dinge ergreift, die ohne Umschweife das Hauptgesetz findet, das den Erscheinungen zum Grunde liegt, und vielleicht unbewußt mit diesem stets einfachen Gesetze kurz und sicher operiert, während alle anderen sich mit verwickelten Operationen und mühevollen Zusammensetzungen abquälen, die doch schließlich kein so richtiges Resultat ergeben. Dies gilt vom Erfinden, wie vom Ausführen. Für jenes

hat es den richtigen Takt; es hat die Wünschelrute, die auf die Stelle hinschlägt, wo das lebendige Wasser drunter verborgen; es findet die bewegende, die große Idee, die befruchtend die Dürre tränken kann; sie rauscht herauf mit Macht, oft überschwemmend, wohl schadend, bis sie gefaßt ist, dann aber schön, nützlich, notwendig. In der Ausführung kennt das Genie nicht die Schwierigkeiten, welche andere erblicken; es hat keine Binde vor den Augen, die ihm nur Schritt vor Schritt gestattet; sein Blick ist hell; so setzt es lächelnd über die kleinen und falschen Hindernisse; Schein täuscht es nicht; so gerade wie möglich eilt es dem Ziele zu. Das Genie weiß sogleich, worauf es ankommt und wie es eine Sache anfassen muß, um sie zum guten Ende zu bringen. Es operiert mit dem Grundgesetz, das einer ganzen Erscheinungsart zum Grunde liegt; so schleppt es sich nicht mit Ballast und tausend Mitteln, aus denen es für jeden Fall eins oder mehrere herausnehmen muß, ob sie passen; so bildet es kein Stückwerk, sondern schafft immer etwas Ganzes. Es bleibt darüber nicht in Kleinigkeiten stecken, quält sich nicht in der Zusammensetzung des Stückwerkes ab; es gibt einen Guß. Es nimmt den großen Stoff; mächtiger Enthusiasmus ist das Feuer, darin es ihn bezwingt, ihn durchglüht; während kleinere Flammen nur herumlecken und schwärzen oder Stücke abschmelzen, bringt es ihn in Fluß und gießt ihn in die bestimmten Formen. Es gleicht in seiner Kraft, in seiner Einheit, der Sonne. Des Genielosen Werk ist gleich dem Glanze von vielen Lichtern, die dem gewöhnlichen Blicke eine Flamme zu sein scheinen, bei näherer Betrachtung sich aber in die vielen einzelnen Flämmchen auflösen.

Das Genie erfindet kein Gesetz. Es findet dasselbe. Es ist kühn, sicher, frei, Zwang hassend auf seinem Gebiete, aber es gibt nichts, was weniger willkürlich ist. Willkürlichkeit und wahres Genie schließen einander aus. Es hat großen Zug, großes Ziel; es ist durchaus natürlich; darum hat es nichts Verzwicktes, Verkünsteltes; es wirkt einfach, einfacher als alle anderen, weil es nach einem einheitlichen Urgesetz handelt; es braucht die wenigsten Mittel, weil es stets die trefflichsten ergreift; es ist ohne Flitter, verliert sich nie in Raffinerie, in Künsteleien. Es ist ursprünglich, angeboren, Gottgabe. Darum ist es aber auch durch keine Erziehung hervorzutreiben. Es kann auf Thronen geboren werden, um die Welt zu erschüttern, aber es steht auch seine Wiege wieder in einem Advokatenhause auf einer rauhen, wilden, verachteten Insel; jetzt wird es einem Patrizier oder dem Alderman eines Landstädtchens geboren, dann ist es ein armer Zimmermanns- oder Bergmannssohn, oder ein Hirtenknabe treibt seine Herde auf der Heide und wird

König und ewiger Dichter, oder wird Künstler, der eine neue Zeit einleitet, oder Papst, der die Geisteswelt seiner Kirche hämmert.

Dem Talente fehlt das Ursprüngliche, dieser zündende Funken, dieser Blick und Griff, um die Hauptsache, den Kernpunkt, das Prinzip zu erfassen und auszuführen. Es hat große Begabung, schnell aufzufassen, abzusehen, zu lernen, was ihm gezeigt wird; es verbessert, wenn es auch meistens die Operationen nicht wesentlich vereinfacht, sondern seine Force darin besteht sie mit sehr großer Geschwindigkeit zu verrichten. Wo es erfindet, ist es mühsamer, mehr durch Arbeit, durch Nachdenken und Vergleichen als durch schnellen Blick findend. Natürlicherweise gibt es nicht immer eine scharf gezogene Grenze zwischen Talent und Genie. Das eine geht oft in das andere über. — Gewöhnlich versteht man unter Talent die Befähigung für eine Einzelheit, während das Genie als das eine Gesamtheit einer Thätigkeit Umfassende erklärt wird. Dies kann richtig sein, trifft aber nicht immer zu. Jemand kann in allen Stücken ein Talent sein und ist darum doch kein Genie, und ein anderer bleibt ein Genie, wenn er auch nur nach einer Seite hin die angegebene, angeborene Begabung hat.

Genialisch nennt man die Anlage, welche Spuren des Genies aufweist, Lichtblitze, stark genug, um auf Augenblicke das Dunkel zu erhellen, aber ohne Dauer. In ihr wechselt das Gewöhnliche mit dem Ausgezeichneten. Jetzt gelingt ein guter Griff, das nächste Mal bleibt alles auf dem Niveau der Alltäglichkeit. Die Schwächen sollen meistens durch Uebertreibung versteckt werden.

Wie unbewußt das Genie auch das Herrlichste schaffen kann, wie gesetzlos es häufig erscheinen mag, weil es nach den höchsten, aber darum bisher dunklen und verborgenen Gesetzen schafft, so ist die Unklarheit über sich und die Gesetze durchaus nicht notwendig. Im Gegenteil, reifend wird sich das Genie des anfangs unbewußt Ausgeübten bewußt werden. Thöricht aber ist, wenn Mißverstand meint, daß Gesetzlosigkeit das Wesen des Genies ausmache, und daß ein solches des Studiums, der Mühe und Arbeit und aller Regeln überhoben sei, ja dergleichen verschmähen müsse, weil nur das von echter Begabung zeuge, was gleichsam aus dem Nichts erschaffen werde.

Glücklicherweise ist die genialische Zeit vorüber, welche so räsonnierte und danach handelnd sich verdarb, und der alte Spruch wird wieder mehr beherzigt, daß die Götter den Schweiß vor die Tugend gestellt haben.

Wie groß die Begabung sei, Anstrengung kann niemand erspart werden, der Großes leisten will. Seht nach, wie Mozart, wie Rafael

gelernt hat. Leset, wie Michelangelo dreimal — zehnmal so lange, kann man sagen, Anatomie studiert hat, als für unsere Aerzte hinreichend erachtet wird, denen man sein Wohl und Wehe in der Gefahr anvertraut. Wer nicht sieht, wie Shakespeare gearbeitet hat, der ist blind. Und Schiller und Goethe, wer ist fleißiger als sie gewesen? Oder ist Napoleon im Traum zum Kaiser geworden, haben Alexander und Julius Cäsar durch Nichtsthun sich zu ihrer Höhe aufgeschwungen? Hat ein Newton, ein Gauß, Kepler, Händel, Beethoven gefeiert?

Aber da hält man sich oft an Aeußeres, weil man nicht die innerliche Arbeit des Genies sieht, wenn es müßig zu sein scheint. Das Genie ist eben selten oder nie müßig. Es arbeitet oft hart und schwer, wenn man meint, es feiert. Es ringt mühselig, wo ein anderer leicht hinübergleitet. Weil es keine Binde vor den Augen hat oder sich dieselbe abreißt, so sieht es die Abgründe, die Anderen verborgen bleiben, die Morschheit des Steges, darüber der Weg führt, dem sich sonst jeder blindlings und gläubig anvertraut. Immer findet es das tiefere Urgesetz, aber selten ist es von der Gottheit so begnadigt, daß es nun dazu keiner Mühwaltung mehr bedürfe. Es hat oft die größten Schwierigkeiten wegzuräumen, viele Schranken mit verzweifelter Anstrengung zu durchbrechen, ehe es Raum gewinnt, seine Kraft zu entfalten, seine Mittel anzuwenden, der nötigen, schwierigen Technik Herr zu werden.

Daß auch das Genie lernen muß, was vor ihm schon gewonnen ist, versteht sich von selbst. Das muß, soll es fruchtbar sein, die Grundlage abgeben, über die es sich erhebt. Will es dabei die Regeln verschmähen, die vor ihm durch Natur geboten, durch Genie und Talent gefunden sind, meint es, alles selber aus sich finden zu müssen, so vergeudet es natürlich seine Kraft. Trefflich sagt Rumohr darüber: Die sich selbst Belehrenden unter den Künstlern bleiben häufig an wahren Armseligkeiten hängen wie die Fliegen am Leime. So vieles, worauf man nur im Verlauf von Jahrhunderten gelangt ist, sollen sie für sich erfinden, und das geht dann nicht. — Freilich ist des Genies Arbeit nicht die eines Schulfuchses. Es fliegt wohl, wo dieser Zoll um Zoll vorrückt; es sieht an einem Beispiele, was dieser an hunderten oft nicht findet, die Regel. Aber ganz abgesehen davon, daß das Genie sich nicht auf alle Thätigkeiten erstreckt, daß aber der Mensch danach zu ringen hat, in jeder Beziehung nicht unter dem Niveau seiner Zeit zu stehen, so wenig er im Niveaumenschen aufgehen soll, so gilt, was den Fleiß betrifft, ewig die Fabel vom Füllen, Esel und der Schnecke: Füllen,

Esel und Schnecke wetteten um ein Krautfeld. Das schnelle Pferd glaubte übermütig, es habe Zeit, sich in Galopp zu setzen, wenn der Esel am Fuße des Hügels laufe, darauf das Feld lag, und die Schnecke nur einen Schritt davon entfernt sei. Der Esel wollte aus Faulheit auch noch warten, solange das Füllen noch Possen trieb. Die Schnecke aber kroch stetig vorwärts, und als jene sich plötzlich darauf besannen, daß es an der Zeit wäre zu laufen, da hatte sie das Feld gewonnen. Da haben wir das große, das tüchtige und das kleine Talent. Wie Vielen ist es nicht ergangen wie dem Füllen! Man täusche sich nur nicht zu sehr mit dem Spruch, daß das bedeutende Talent, das Genie sich doch durchringe und schließlich triumphiere, wie viele Hindernisse ihm auch entgegenständen, wie es sich auch selbst vergessen hätte. Die Sieger werden bekannt; wie Viele zu Grunde gegangen sind, das weiß niemand. Nur hier und da taucht eine solche Kunde auf. Auch der Starke muß sich üben und in harter Anstrengung die Kräfte stählen oder der Atem geht ihm aus, wenn es Kampf gilt, die Sehnen werden schlaff und der Siegeskranz geht verloren.

Am klarsten wird die Notwendigkeit zu lernen bei der Technik. Was hilft alles innere Können, wenn das Können der Form nicht damit verbunden ist! Was ist ein Bildhauer, der nicht zu modellieren, ein Maler, der nicht zu malen versteht! Das Musikwunder muß zum Klavierspiel seine Finger üben, muß die Technik lernen; auch ein Shakespeare kann nicht Sprache und Stoff aus sich herausspinnen.

Der Künstler muß „können“. Und das Können will gelernt sein. Es ist hier nicht der Ort, auf die Technik des Künstlers einzugehen. Aber ohne sicheres Darstellungsvermögen kann nie von einem Künstler die Rede sein. Auch der Künstler soll in seiner Kunst wissen, aber er ist kein Gelehrter, der im abstrakten Wissen seinen Beruf sieht. Wie weit er die strenge Wissenschaft, die etwa zu seinem Fach gehört, zu bewältigen vermag, ohne daß ihre Abstraktion seinem künstlerischen, erscheinungsfrohen Wesen schadet, hängt natürlich von der Begabung des einzelnen ab. Ausdehnung und Tiefe der Kenntnisse nützen ihm, wie jedem, aber nie darf vergessen werden, daß nicht die abstrakte Kenntnis, sondern nur das lebendige Darstellen den Künstler macht. Darum hat der Künstler seinen Geist sorgfältig vor allem zu bewahren, was ihn hierin nicht fördert, sondern stört, seiner Sicherheit schadet nnd ihn nur verwirrt. In der Theorie soll er sich an die Grundsätze halten und sich nicht durch Detail zersplittern. Vor allem soll er seine Einbildungskraft nicht unnütz abmüden und das Ursprüngliche, das er besitzt, sich nicht

durch pedantische Schulweisheit und unfruchtbare Allerweltskritik nehmen lassen. Am allerwenigsten soll er sich durch Systematisierung, welche immer nur ein gelehrtes Hilfsmittel ist, einschränken und den freien Blick für das volle Leben und dessen ewig wechselnde, freie Erscheinungen verkümmern lassen. Doch für wen gilt dieses nicht?

Aber wenn nun auch Anlagen vorhanden und durch Fleiß ausgebildet sind, dann ist immer noch ein Großes, außer dem Künstler Liegendes notwendig, um seine Kraft zur Entfaltung zu bringen. Die Zeit muß seiner Kunst günstig sein und ihm Gelegenheit geben, sie zu üben; nicht bloß für sich; durch den Kampf mit anderen Kräften muß der Genius angespornt und belehrt, durch den Sonnenschein der Anerkennung muß er zur Blüte gebracht werden. Die Seele des Künstlers gleicht der Pflanze. Verständnis, Anerkennung ist ihre Sonne. Gänzliche Verkennung wirkt wie das Dunkel; sie verblaßt, wird krank, verkommt; all ihr Treiben und Ringen hilft nichts ohne Licht und Wärme. Gleichgültigkeit ist der ewig graue Himmel, der das Wachstum hindert und die Farben verblaßt; zu schneller und zu großer Ruhm freilich ist Sonnenglut, welche überreizt, verdörrt und verzehrt. Auch hier ist ein Maß, das durch Verständnis gesetzt wird. Nichts ist schlimmer als leeres Preisen. Aber es hilft nur zu häufig nichts, den Künstler zu warnen und ihn auf Donatello hinzuweisen. Der Eitle wird immer nur begierig nach dem Lobe haschen und den Tadel ungerecht finden. Donatello ging von Padua fort, weil man ihn in den Himmel hob, ohne ihn zu verstehen; er wollte lieber zu den scharfzüngigen, aber verständnisvollen Florentinern zurückkehren, die ihm weniger gaben, ihn minder lobten, ihn scharf kritisierten, bei denen er aber nicht in Gefahr stand, eitel zu werden und das zu vergessen, was ihn groß machte. Wehe dem Künstler, der sich in Selbstbehagen und Schmeichelei einspinnt! Sonst aber ist er dem Mann im Märchen zu vergleichen, der mit seinem Schwerte durch Eisen, Stahl und Stein hauen konnte, aber elendiglich umkommen mußte, als man mit Kürbissen umkleidete Feinde gegen ihn ausschickte. Es muß geistiges Feuer und Charakterfestigkeit in der Zeit liegen, dann vermag der Genius jeden Widerstand zu besiegen; eine schwammige, hölzerne Epoche jedoch, die weder Klang noch Feuer gibt, wenn man an sie schlägt, ist der Tod für jedes künstlerische Streben.

Gerade in jetziger Zeit hört man häufig die Frage erörtern, wie der Staat für die Pflege der Kunst zu sorgen habe. Der Staat, das ist das in einem Machtausdruck repräsentierte Volk, soll nach Kräften die Kunst fördern

und benutzen, um sich durch schöne und erhabene Werke des Künstlergeistes zu ehren, dadurch ein Zeugnis zu geben von der Kraft und Hoheit des Volksgeistes, aus dem solche Kunstwerke geboren sind und somit sich, dem Volke, der Zeit herrliche Denkmale setzen.

Mit folgenden Worten befahl Florenz den Bau seines Domes: „Dieweil die höchste Klugheit eines Volkes von edler Abkunft darin besteht, in seinen Angelegenheiten so zu verfahren, daß aus seinen öffentlichen Unternehmungen eben so sehr sein weises, wie sein hochherziges Handeln offenbar werde, wird dem Arnolfo, dem Baumeister unserer Gemeinde, aufgegeben, ein Modell oder auch eine Zeichnung für den Neubau der Kirche der h. Reparata zu machen, von einer so hohen und erhabenen Großartigkeit, daß nicht Kunst und Gewalt der Menschen sie größer und schöner erdenken könne."

Was die Mächtigen und Reichen betrifft, so ist natürlich ihrer persönlichen Neigung alles überlassen. Nur aufmerksam kann man sie machen, wie es eine der besten Verewigungen ist, Werke der Kunst hervorgerufen zu haben. Freilich, Würdige sollten dazu Würdige finden. Aber, was ist für viele Nachruhm! Kann man ihn essen, kann man ihn trinken? Fühlt man ihn, hört man ihn, wie Falstaff sagt? Solche Denkmale erfordern einen Sinn, in dem es mit Schiller klingt:

Von des Lebens Gütern allen
Ist der Ruhm das höchste doch.
Wenn der Leib in Staub zerfallen,
Lebt der große Name noch.

Schwierig ist die Frage, welchen Anteil der Staat an der Bildung des Künstlers nehmen solle. Ja, sie läßt sich überhaupt nicht genau beantworten. Er fördere die Vorbedingungen, möchte man sagen, und benutze die besten Künstler. Damit genug. Je weniger er unterstützend einzugreifen braucht, desto besser. Je mehr sich die Kunst frei aus dem Volksgeiste heraus entwickelt, nicht durch außerordentliche Aufmunterungen, Prämien und dergleichen künstlich geweckt und erhalten, desto sicherer und kräftiger ist ihr Gedeihen. Eine frei sich entwickelnde Kunst sproßt aus tiefem, ihr zusagendem Erdreich. Erde auf einen Felsen tragen und dahinein künstlich Blumen pflanzen, die schnell aufschießen, sobald sie aber auf den Felsen mit ihren Wurzeln stoßen, verdorren, oder mitsamt ihrer Erdschicht vom ersten Unwetter hinweggeschwemmt werden, das ist nur zu häufig die von oben herab einem Volke aufgedrungene Kunst. Aber ist der Boden vorhanden, dann auch den Samen

nach Kräften hineinstreuen. Darüber aber läßt sich kein Rezept geben. Der richtige Takt allein ist maßgebend.

Erzwingen läßt sich die Kunst nicht. Denn die Weltanschauung, aus der heraus sie bilden muß, und Ideale lassen sich nicht ausdenken, nicht durch hohe Preise hervorzaubern und erkaufen. Ist sie tot, so läßt sich ihr höchstens ein Scheinleben einflößen. Immer aber soll man bei schwachem Kunstleben durch Anstalten, Sammlungen, Unterstützungen dafür wenigstens sorgen, daß das künstlerische Können, die Technik nicht ganz verloren geht und das Kunstbewußtsein nicht zu schnell verlischt. Ist der Geist entflohen, soll man die Form wenigstens erhalten:

(Phorkyas zu Faust, als Helena verschwunden ist und nur Kleid und Schleier ihm in den Armen geblieben sind:)

Halte fest, was dir von allem übrigblieb!
Das Kleid, laß es nicht los! Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor!
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Aether hin, solang du dauern kannst . . .

(Goethe, Faust II.)

Das Leben selbst läßt sich nicht geben, aber, ist es vorhanden, dann wohl die Kränze, die den Sieger beglücken. — Von der Thorheit, die wir nicht selten in absolutistischen Staaten sehen, in der Kunst Unmögliches möglich machen zu wollen, brauche ich nicht zu sprechen. Akklimatisierungsversuche sind in allen Dingen gut. Treibhäuser und Menagerien sind ausgezeichnet. Aber fremde Kunst einem Volke aufzwängen wollen, ist oft gerade so, als ob man Elefanten in den deutschen Wäldern züchten wollte. Namentlich vergesse man nicht bei dem Versuche eine fremde Kunst heimisch zu machen, daß gewöhnlich das Unkraut am kräftigsten Wurzeln schlägt und am besten wuchert, während der edle Same häufig auf ungewohntem Boden nicht aufläuft oder doch nur kranke Pflanzen hervorzutreiben vermag.

Lernen kann der Künstler von allen. Aber für die Kunst gilt, daß ein Volk nur von denjenigen Völkern ersprießlich lernt, mit denen auch eine körperliche Vermischung einen unverkümmerten oder edleren Menschenschlag erzeugt. So ist der Kaukasier auf Kaukasier angewiesen. Der Mulatte steht tiefer; nur der Neger hat gewonnen. Negermäßiger und mongolischer Ge-

schmack wird nicht geeignet sein, dem des Kaukasiers aufzuhelfen. Chinesische Kunst z. B. uns aufpfropfen wollen, ist barock und schädlich. Einzelnes, namentlich technische Leistungen sind nicht mit der Kunst zu verwechseln; sie können von jedem Volk und zu jeder Zeit erlernt werden.

Rechte Kunst, das vergesse der Künstler nie, ist hinsichtlich des Inhalts und der Form wie die Natur; eins läßt sich vom anderen nicht lösen:

Natur hat weder Kern nach Schale,
Alles ist sie mit einemmale.

So muß auch das Werk des Künstlers sein.





## III.

## Stil. Manier.



Wir nennen Stil die Ausdrucksweise, wie ein Ding in die Erscheinung tritt. Die Art des Darstellers wie des Dargestellten läßt sich bei einem Kunstwerk ins Auge fassen. In Bezug auf letztere muß die Erscheinung, wie früher gezeigt worden, dem Wesen entsprechen, um zu gefallen. Der Stil eines Kunstwerks beruht für den Künstler „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Formen zu erkennen". (Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.)

Da ein Kunstwerk stets das Wesentliche seines Gegenstandes zur Darstellung bringen, den charakteristischen Ausdruck desselben in der entsprechenden schönen Weise geben soll, so ist damit bei jedem vorausgesetzt, daß es Stil habe. Das Charakteristische, Bestimmte gefällt an sich, ganz abgesehen von der sonstigen Art und Weise des Ausdruckes. Stil haben, stilvoll sein, ist danach ein Lob; stillos sein, keinen Stil haben, ein Tadel.

Der Stil kann in der verschiedensten Weise sich zeigen, wie aus der Weite des Begriffes leicht zu ersehen ist; je nachdem die Auffassungsweise verschieden ist, wird sich dieses auch in den Formen, darin jene zur Erscheinung kommt, geltend machen. Völkerrassen und Zeiten werden danach ihren Stil haben oder haben können, wie Völker, Schulen, Individuen. Die sogenannte kaukasische Rasse hat einen anderen Stil in fast allem, was sie schafft, als die mongolische, als die äthiopische; manche verschiedene Auf-

fassungen, verschiedene Neigungen, Empfindungen kommen zum Ausdruck. Was die Einen als Ideal des Guten, des Mächtigen, Schönen, Erfreulichen u. s. w. hinstellen, gilt nicht gerade so für die anderen. Die arischen Völker haben wieder vielfach anderen Stil als die semitischen; unter jenen haben z. B. Germanen und Romanen wieder ihre Eigentümlichkeiten und danach besondere Ausdrucksweisen. Unter den Germanen unterscheidet sich der Skandinave vom Deutschen; der Holländer, der Franke, der Baier, jeder noch eigenartige Volksstamm hat wieder vielfach seinen eigenen Stil.

Die allgemeinen gleichen Geistesrichtungen, wie sie durch Religion, Sitten und Recht u. s. w. gegeben werden, bewirken in ähnlicher Weise einen allgemeinen gleichen Stil: christlichen Stil, Stil des Islams u. s. w. So können wir auch nach Zeitabschnitten teilen; doch brauchen die einzelnen Arten der Zeit- oder Geschmacksrichtungen nicht näher dargelegt zu werden, wie sie sich z. B. im byzantinischen, romanischen, gotischen, Renaissance-Stil zeigen. Die besonderen Eigentümlichkeiten in Anschauungen und Bestrebungen in Bezug auf das alles, was für das Wesentliche, Bedeutende in den Erscheinungen gilt, bilden sich ihren besonderen Stil.

Es genügt ein Hinweis, um zu erkennen, wie innerhalb einzelner Schulen sich eine eigentümliche Weise ausbildet. Hat der Lehrer und Meister etwas als das Wesentliche und stets Hervorzuhebende hingestellt, wird seine Lehre von den Schülern befolgt und nehmen dieselben stets ihr Absehen danach bei ihren Arbeiten und bringen es zum Ausdruck, so haben wir einen besonderen Stil. Sucht jemand das Wesentliche in der Auffassungsweise und Behandlung eines anderen nachzuahmen, so sucht er dessen Stil nachzuahmen. Wie jeder gemäß seiner eigentümlichen Anschauung, Auffassung und Behandlung gewissermaßen einen eigenen Stil hat, ist leicht zu sehen; in seinem Stil spricht er sich aus: aus demselben ist er vielfach zu erkennen: le style c'est l'homme. Die Jahre, die Erfahrungen, Einwirkungen des Geschickes und die besonderen Bestrebungen werden gewöhnlich den Menschen und seinen Stil allmälig verändern; bei einigen kann dabei ein ziemlich unveränderter Grundton hindurchgehen; bei anderen können Veränderungen eintreten, daß die verschiedenen Arbeiten einander durchaus unähnlich sind und nicht mehr einen und denselben Urheber erkennen lassen.

Es hat, wie schon im allgemeinen Teil ausgeführt wurde, auch jeder Stoff seinen mehr oder minder bestimmten Stil; so z. B. Holz, Stein, Eisen, Wolle, Seide u. s. w. Damit Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung herrsche, muß der Stil des Stoffes, den der Künstler benutzt, von ihm ein-

gehalten werden. (Vergleiche hierüber Sempers Werk: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.)

Bei normaler Entwickelung sehen wir in dem Kunstleben die allem Leben gewöhnliche Entwickelung der Steigerung zu einem Höhepunkte, wonach die Abnahme eintritt. In Bezug auf den Stil hat man danach gewöhnlich einen hieratischen, klassischen und manierierten Stil unterschieden.

Im Anfang der Ausübung einer Kunst ist der Geschmack für die reine Schönheit noch unentwickelt; unentwickelt auch das Können: die Technik. Der Künstler wie sein Volk sieht noch nicht richtig, ist einseitig in seiner Anschauung. Die Versuche zu formen, fallen seltsam, leicht fratzenhaft, un=



Fig. 1. Archaischer Kopf aus Kalkstein. Phönikisch.

geheuerlich aus, was bei der Achtung vor der Ueberlieferung dann oft lange und schwer für Volksleben und Kunst nachwirkt (Fig. 1). Dazu kommt dann noch eine Phantastik, die eher vom Schauerlichen, Furchtbaren als vom Schönen ergriffen wird und das Ungewöhnliche in der Form des Unmöglichen sieht. Die Vorstellung geht aufs Wunderbare, Verwunderliche, für das über den gewöhnlichen Sinn liegende ins Unsinnige. Dabei nun noch das geringe Können, die mangelhafte Technik. Man denke an die ältesten Idole. Das kunstbegabte Volk überwindet diese Stufe, aber die Form will sich zur Idee noch nicht schicken. Der Künstler richtet sich noch nicht auf das Harmonische des Gegenstandes, weiß noch nicht das Ganze zu umfassen, sondern hält sich an einzelnes, sei es, daß er eine besondere Eigenschaft besonders hervorhebt, oder daß er seiner Idee, unbekümmert um alles andere, den rücksichtslosesten und damit einseitigsten Ausdruck gibt. Dabei wird er sich technisch behelfen

müssen, so gut es geht. Er wird z. B. Arme und Beine einer Statue noch nicht vom Körper oder von einander lösen, auch später des Gleichgewichts wegen die Figur noch ganz symmetrisch bilden, oder sie nur im Profil zeichnen. Wo er ein Ding selbst nicht anbringen oder ausführen kann, wo es doch hingehören würde, wird er sich leicht mit einer naiven Andeutung begnügen. Vom Rohen, Plumpen, Ungefügigen, Starren (Fig. 2) wird ein solcher Stil bis zum Strengen, Großartigen gehen. Das Symbolische findet hier besonders seine Verwendung.


Fig. 2. Apollo von Tenea.

Aber mit der Ausübung der Kunst geht ein Gesetz nach dem anderen dem Künstler auf, wird sein Blick freier und tiefer, seine Hand geschickter, der geistigen Erkenntnis zu folgen. Er gewinnt die Schönheit; er sieht das rege Spiel der mannigfaltigsten Kräfte. Seine Empfindung und seine Kenntnis, sein Gefühl für die Hauptsachen, wie sein Blick für die Nebensachen, seine Absicht und sein technisches Können entsprechen einander. Nun schafft er das klassische Werk. Jede Absichtlichkeit, jedes Abirren von der Grundidee, alles Kleinliche, Zufällige ist vermieden und doch jedes Gesetz der Schönheit erfüllt: das Kunstwerk ist sich selbst Zweck geworden. Hat der Künstler z. B. die Göttin der Schönheit geschaffen, so zeigt er uns ein Weib, aber eine Göttin, die hoch über der niederen, gemeinen Sinnlichkeit steht, die unsere Verehrung heischt, aber nicht von dem Gedanken der Scham ergriffen ist, wie eine nackte überraschte Schöne, eine Göttin, die nicht Körperteile vor lüsternen oder neugierigen Blicken verbirgt, da sie weihevolle Stimmung und Anbetung voraussetzt. Die Venus von Melos im Louvre kann uns dafür eine Anschauung geben (Fig. 3). Hier ist Hoheit und Herrlichkeit des Wesens in der schönsten Form ausgedrückt.

Hat der hieratische Stil Wesen und Form noch nicht schön vereinigen können oder wollen, hat der klassische Stil die wahre Harmonie gefunden, so wirft sich der manierierte Stil auf das Nebensächliche in Verkennung der wahren Schönheit. Subjektiv drängt sich der Künstler darin vor, gibt uns seine Einfälle, seine zufällige Auffassung, zeigt was er weiß und kann, will durch Betonung des Untergeordneten noch eine Steigerung der Hauptsachen bezwecken. Nun gilt es zu überraschen; die Absicht schlägt durch, zu imponieren, zu gefallen, zu reizen. Da schon so viele Werke von früheren Meistern und Zeiten her vorhanden sind, so gilt es, Neues, Unerhörtes zu bringen. Damit ist die Einfachheit und Einfalt, die künstlerische Keuschheit verloren. Der Künstler schafft nun nach Laune, in Absichtlichkeit. Lange Zeit erhält sich noch der Sinn für die äußere Form; die Technik steigert sich wohl noch, während schon Sinken des Verständnisses für das Wesen eintritt; je mehr der Geist entweicht, desto ausgebildeter die Aeußerlichkeit. Dann aber reißt auch hier das Uebel ein. Der künstlerische Sinn wird stumpf, auch an seinen körperlichen Augen wie mit Blindheit geschlagen.



Fig. 3. Venus von Melos.

Auch die Technik geht sodann verloren. — Zu Anfang sucht dieser Stil das Schöne vielfach in das allgemeiner und leichter Ansprechende, Reizende oder

Gewaltsame zu verkehren. Man mag ihn darum auch wohl als Stil des Reizenden bezeichnen. Eine herrliche Anschauung von diesem gibt uns die Mediceische Venus. Die Göttin verschämt! Die Liebesgöttin hält die Hände vor — daß dies streng genommen zu keiner Darstellung einer Göttin paßt, daß aus einer großen Scene — dem Auftauchen der Aphrodite aus dem Meer — ein Scenchen gemacht wird, das an fehlende Kleidungsstücke erinnert, das alles kümmert den Künstler nicht. Er opfert eine strengere Schönheit dem Reize — freilich einem wunderbaren Reize (Fig. 4).



Fig. 4. Mediceische Venus.

Hat der Idealismus solche Wandlungen durchlaufen, so sehen wir mehrfach den Realismus und Naturalismus dagegen einsetzen.

Wir hatten hierbei schon auf die Technik, auf die Geschicklichkeit in der Behandlung eines Stoffes, Rücksicht zu nehmen. Diese Behandlungsweise wird sich natürlich ausprägen; eine allgemeine, stetig wiederkehrende Art und Weise muß sich für die Technik des Einzelnen, der Genossenschaften, der Völker herausstellen. Mit der Technik geht und verändert sich ein eigener Stil. Denken wir uns diese Technik an einem Material geübt, etwa einem Instrumente, einem Klavier. Das Klavier zu Anfang des vorigen Jahrhunderts war ein von dem heutigen sehr verschiedenes. Der Komponist, der dafür schrieb, war in seinem Kunstwerk, der Komposition, durchaus an das Instrument gebunden. Dieses zwingt ihm also eine, namentlich in seinen Grenzen fest bestimmte Art und Weise der Komposition auf; nicht dem einzelnen, sondern allen Komponisten, bis weitere Fortschritte in dem Bau des Klaviers gemacht sind. Wir werden also den Einfluß des Klaviers dieser Zeit in den Werken entdecken. Noch einfacher zeigt sich der Stil, wenn man nur die technische Behandlung eines Kunstwerks ins Auge faßt. Ob der Bildhauer nur mit dem Meißel arbeitet oder ob er auch die Feile anwendet, wird sich scharf am Werke aussprechen und demselben ein bestimmtes Stilgepräge aufdrücken. Jedes Gerät hat seine Behand-

lungsart und somit seinen Stil. Die Kunst ist ein Können. Gerade das Können der Technik muß gelernt werden und von einem zum andern übertragen werden, wenn nicht eine unnütze Versplitterung eintreten soll. Die Technik ist es vorzugsweise, die der Schüler zu lernen hat. Natürlich entwickelt sich daraus gerade der Stil der Technik in allgemeiner Weise für Schulen, Volksstämme, Völker und Zeiten, von dem Einzelnen ganz zu geschweigen, der seine bestimmte Art und Weise der Behandlung gefunden hat.

So wenig wir die allgemeinen Stilarten, wie den symbolischen, den allegorischen Stil u. s. w. haben eingehender betrachten können, so wenig können wir uns auf die verschiedenen Stile des Individuums einlassen. Es wäre da kein Ende; jedes Eigenschaftswort gibt ja fast eine Stilart. Stil heißt scharf ausgeprägte Behandlungsweise. Danach kann Jeder sich den imposanten, prächtigen, grandiosen, feierlichen, kräftigen, schweren, mageren, schwächlichen Stil, und wie sie nun alle heißen, erklären.

Keinen Stil haben, heißt keine ausgeprägte Ausdrucksweise haben. Dieser Mangel kann natürlich sehr zusammengesetzter Art sein. Das Wesen eines Dinges schaut nicht aus der Erscheinung heraus; der Stoff hat nicht die richtige Form; die Behandlungsweise schwankt; die Technik ist ungleichmäßig — kurz nirgends ist das Wesentliche, nirgends der Charakter ausgeprägt.

Stil haben, heißt eben eine scharf erkennbare Ausdrucksweise besitzen, wobei an und für sich noch unberücksichtigt bleibt, ob nun der Stil gut oder schlecht ist. Stilvoll sein besagt, daß das Wesentliche, Gesetzmäßige zu Tage tritt und dadurch der Gegenstand klar und kräftig sich zeigt.

Sehr häufig versteht man unter Stil überhaupt die Ausdrucksweise, welche die gültigen Grundformen hervorhebt. In diesem Sinne spricht man vom Stilisieren, wenn man nur mit dem Wesentlichen zu wirken sucht, was beim Architektonischen in einem Zurückführen auf die strengeren mathematischen Grundformen besteht (Fig. 5). Schlimm werden Mißverständnisse hinsichtlich des Stilisierens oft für den idealen Künstler, der in seinem Stileifer, in den er hineingepredigt worden ist, ohne jedoch so recht zum Bewußtsein gekommen zu sein, was denn der wahre Stil eigentlich ist, nun alles, auch seine Skizzen, gleich nach einer gewissen Schablone stilisiert. Ein Künstler zeichnet Tiere in einer Menagerie. Hebt er die wesentlichsten Eigenschaften scharf und bestimmt hervor, so hat er eine Zeichnung, die er immer gebrauchen kann. Stilisiert er sie anders, denkt er etwa an die Formen, wie sie die Aegypter in Stein gearbeitet haben, so hat er eine unbrauchbare Skizze für alle Darstellungen, die nicht ägyptisch gedacht sind. Man sollte denken, daß der

Stilbegriff einfach sei; aber das Einfachste zeigt sich auch hier wieder in der Ausübung als das Schwierigste. Der wahre Stil, der aus der Harmonie des Ausdruckes im Wesen des Objektes und Subjektes — des Gegenstandes, Stoffes, der Kunstgesetze, der Idee des Künstlers und dessen Geisteskraft — sich zusammensetzt, ist natürlich ein idealischer Begriff.

Nur einen einzigen Stilbegriff wollen wir hier noch ins Auge fassen. Was ist historischer Stil? Er ist mit dem großen Stil ziemlich identisch, steht dem gewöhnlichen — alltäglichen — und dem kleinlichen — zufälligen — Stil gegenüber. Man vergegenwärtige sich die Geschichtsüberlieferung und Behandlung. Nur das Bedeutende, Große, besonders Wirksame findet darin eine Stelle, das Kleine, Unbedeutende wird vergessen, im Gedächtnis wie in

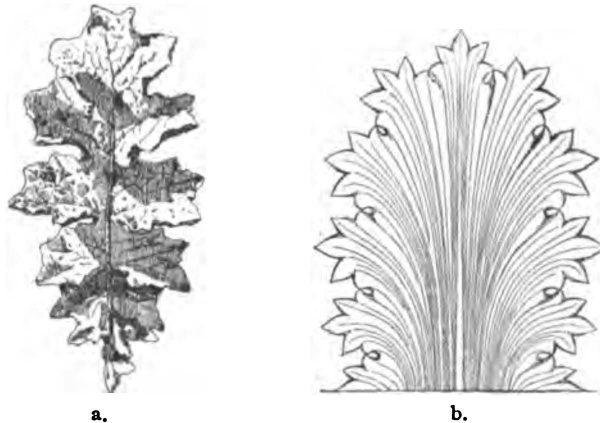



Fig. 5.
a. Wirklicher Akanthus. b. Stilisierter Akanthus.

der Aufzeichnung ausgetilgt; Memoiren dienen zur Geschichte, sind aber mit ihren Persönlichkeiten, Anekdoten u. s. w. keine Geschichte. Wenn die Kunst nun in ähnlicher Weise verfährt und Thatsachen der Geschichte oder die Gegend, wo sich etwas ereignet hat, derart uns vorführt, daß keine Geringfügigkeit, keine Zufälligkeit ohne Betracht, nichts Anekdotenhaftes darin vordrängend behandelt ist, sondern der volle Stoff in seiner wahren Gewichtigkeit in seinen großen bleibenden Zügen uns vor Augen tritt, so haben wir den historischen Stil. Die Forderung antiquarischer Genauigkeit hat allerdings diese frühere Auffassung für viele verändert.

Der Stil kann zur Manier werden. Man versteht darunter gewöhnlich einen unrichtigen falschen Stil. Der Stil beruht auf der Gesetzmäßigkeit.

Ein Künstler findet diese nicht, schiebt der wirklichen eine geträumte unter; so hat er eine Manier, mag sie nun daraus entstehen, daß er nicht fleißig genug studirt, oder daß er kein Talent hat und beim besten Willen und der sauersten Mühe das Wesenhafte nicht zu erfassen vermag. Oder er hat Stil, versteht das Wesenhafte zum Ausdruck zu bringen. Allmälig verliert er das Maß dafür, den Blick für die Genauigkeit, für die Grenzen. Er will immer stärker hervorheben, das Wesentliche immer mehr zur Anschauung bringen — er schießt über das Ziel hinaus, er übertreibt; sein Stil wird zur Manier. Oder der Künstler findet einzelne Gesetzmäßigkeiten und beutet diese aus, ohne zur harmonischen Umfassung des Ganzen kommen zu können; oder er betont das Unwichtige, Nebensächliche, er übertreibt dieselben. Ueberall, wo eine unrichtige Ausdrucksweise sich zeigt, namentlich, wie sich von selbst nach dem Gesagten versteht, wo sie zur wiederkehrenden Art und Weise wird — überall ist Manier. Daß der Unterschied zwischen Stil und Manier nicht in allen Fällen ein bedeutender ist, daß eine Entscheidung sehr schwierig sein kann, daß der erbittertste Streit sich wohl darüber durch die Zeiten zieht, ob etwas Stil oder Manier sei, läßt sich leicht denken. Der Stil des Rokoko-Geschmacks ist z. B. manieristisch; der Stil der Minnesänger ward Manier u. s. f. Zugleich sieht man ein, wie schwer es auf die Länge ist, sich selbst nach erreichtem Stil von der Manier frei zu halten, eines wie frischen, gesunden Blickes, eines wie ausgebildeten Naturverständnisses der Künstler bedarf, das gefährliche Abwärtsgleiten zu vermeiden. Des Naturverständnisses, sagte ich, darauf hinweisend, daß in der Betrachtung und im Studium der Natur das beste Gegenmittel gegen die Manier gegeben ist. Ein unfehlbares freilich auch nicht, wo man nicht mit dem Maße nachhelfen kann. Ich hob schon hervor, wie der Mensch oft ganz verschieden anschaut, auffaßt, anders sieht. Die Empfindung, das Gefühl wird anders. In tausend Fällen ist dann durchaus nicht zu helfen, so wenig zu helfen ist, falls das Talent überhaupt fehlt. Aber wo man mit dem Studium, namentlich mit dem Maße sich immer frei von Manier erhalten kann, da soll man es auch thun. Wenn ein Maler in die Manier fällt, allen seinen Bildern einen violetten Ton zu geben, weil er in demselben alles sieht, so ist das ein anderes, als wenn ein Zeichner seinen menschlichen Figuren Köpfe gibt, die nur $^1/_{10}$, ja wohl gar $^1/_{14}$ der ganzen Körperlänge haben, Gestalten also schafft, die auf Erden nicht zu finden sind, während er durch einfache Anwendung des Zirkels sich von den größten Ausschweifungen seiner Manier heilen könnte. Das Schöne verlangt Wahrheit. Die Manier ist unwahr.

Am schlimmsten wird sie natürlich da, wo man sieht, daß sie absichtlich gegen das bessere Wissen befolgt ist, seien nun die Gründe, welche sie wollen, möge damit dem Geschmack eines Einzelnen oder der Menge geschmeichelt werden sollen. Hier wird dann die einfache Manier zur Lüge; schlägt sie als solche in einer Kunstepoche durch, so endet sie gewöhnlich in Fratzenhaftigkeit und Albernheit. Dann heißt es mühsam die Wahrheit, das Schöne, den Stil wieder suchen.





## IV.

## Der Schmuck. Die sogenannten technischen Künste.



iele Aesthetiker haben eine Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst gemacht; man hat die letzte auch wohl anhängende, technische, nützliche Kunst u. s. w. genannt. Manche haben gar keine sogenannte nützliche Kunst gelten lassen, da nichts als Kunst anerkannt werden könne, was auf den Nutzen basiert sei und die Kunst absolut nutzlos sein müsse. Doch ist dies als Irrtum zu bekämpfen. Die Lehre ist unrichtig, daß die freie Kunst und die Nützlichkeit sich nicht miteinander vertrügen; es ist eine Theorie, die der guten Praxis geradezu zuwiderläuft. Ein nützlicher Gegenstand kann schön behandelt werden; nicht der Zweck eines Gegenstandes, sondern nur seine Schönheit kommt hinsichtlich der Kunst in Betracht. Der Töpfer, der Töpfe fabriziert, ist ein Handwerker; der Töpfer, der schöne Töpfe fabriziert, ist ein Künstler. Die Trennung und Ausscheidung der niederen oder nützlichen Künste, oder wie man sie nun nennen will, Künste, zu denen von vielen auch die Architektur gerechnet wurde, war bequemer als gerecht. Sie hat früher viel geschadet; sie hat dazu beigetragen, das Handwerk herabzudrücken, statt daß es Aufgabe der Wissenschaft gewesen wäre, das Handwerk in die Kunst zu erheben. Heutigentags ist ein Umschwung eingetreten; die Einseitigkeit einer solchen Auffassung ist namentlich durch die großen Industrie-Ausstellungen klar geworden. Ja, in Ermangelung großer Kunst wirft man sich gern mit Leidenschaft auf das Kunstgewerbe, in dem Nachahmung und Geschicklichkeit schon zusammen Erfreuliches leisten können. Der historische und anti-

quarische Geschmack müssen dabei freilich vielfach den guten Geschmack und das Schöne ersetzen und das „Kuriose" früherer Kunstsammlerzeiten floriert wieder. Die Ueberschwemmung mit Vorbildern, seit Ausbildung der Photographie, aus allen Zeiten, von allen Völkern führt über den Reichtum hinüber zu einem Stil-Sammelsurium, in dem die Mode wühlt.

Das Altertum kannte unsere Teilung nach Kunst und Handwerk nicht. Die Alten schieden als geistige Künste die Poesie und Musik, dann auch die Orchestik aus, in welcher der Mensch selbst Stoff ist. Aber Bildhauer, Maler, Baumeister waren als Bearbeiter niederer Stoffe Techniker. Erst allmählich fing man an, deren Werke zu den freien Künsten zu rechnen, wie jene hießen (artes liberales). Auch dem Mittelalter war eine Trennung von Kunst und Handwerk, wie sie uns geläufig geworden, fremd. Peter Vischer war ein ehrsamer Rotgießermeister; Wolgemuth hatte eine Malerbude; viele Erbauer von Domen unterschieden sich nur durch ihre Geschicklichkeit von den Mitarbeitern. Erst gegen die neuere Zeit verlor sich im Handwerk mehr und mehr das Bewußtsein der Kunst. Die unteren und mittleren Stände sehen wir in Deutschland, von dem wir hier sprechen wollen, seit dem 30jährigen Kriege gedrückt, herunterkommend. Die Menschen waren durch Not und Druck sklavischer geworden; durch die veränderten Handelsbeziehungen litt der Gewerbefleiß und Wohlstand; so ging dem Handwerk der freie, künstlerische Hauch allmählich verloren und stumpfer, dumpfer, gebrauchsmäßiger lebte es dahin. Nicht zum wenigsten trug das Vordrängen der Gelehrsamkeit daran die Schuld. Die Gelehrten, die wieder durch Bücher, Universitäten &c. auf die Verwaltenden einwirkten, erkannten am liebsten nur das an, was durch Studium aus Büchern oder aus der vergangenen Welt gewonnen war. Maler, Bildhauer und Architekten hatten sich nun freilich in Italien eine Ausnahmestellung errungen, die aber ebenfalls sich hauptsächlich darauf stützte, daß auch das Altertum sie hoch gehalten und über sie geschrieben hatte. So konnten sie sich auch, wenngleich nur in schwerem Kampfe gegen die deutsche Gelehrsamkeit, als Künstler behaupten. Es ist bekannt, wie gerne man sich mit den sogenannten „schönen Wissenschaften", einer schlechten Uebersetzung des französischen „belles lettres", in der Aesthetik begnügte.

Die Aesthetik der letzten Dezennien hat geholfen, den sogenannten niederen Künsten wieder zu höherem Ansehen zu verhelfen.*) Sie lehrt, daß Töpfer,

---

*) Ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, wie in der Kunsthand-

Schreiner, Schlosser, Zimmermaler, Färber und wie sie heißen, nicht für die Kunst verloren und nicht als „Banausen“ von oben herab anzusehen sind, daß Bestellungen nach guten Zeichnungen, nicht bloß nach Modelaune, für Auftraggeber und Auftragempfänger gleich ersprießlich sind, daß man dem Schönen überall nachstreben und nachleben kann.

Hohe Kunst und die sogenannten niederen Künste sollen zusammengehen. Die bildende Kunst, der nicht ein blühendes Kunsthandwerk zur Grundlage dient, ist immer eine mehr oder minder gemachte; sie ist kurzatmig, kurzlebig; sie mag einzelne glänzende Werke aufzuweisen haben, aber ihr fehlt der wahre Träger, der Volksgeist; ihr fehlt der Stamm, daraus sie sich rekrutiert. Sie gleicht einer Kriegsflotte ohne Kauffahrteiflotten dahinter. Allerdings gilt das nicht mehr, wenn Mode und Fabrik sich der Kleinkünste bemächtigen. Vom Volksgeist ist dann natürlich auch in diesen nicht mehr die Rede.

Nicht alle Werke des Nutzens eignen sich dazu, durch Schönheit geschmückt und veredelt zu werden, aber daß eine unendlich große Anwendung des Schönen möglich ist, zeigen uns die Gerätschaften des Altertums und aller in der Kunst besonders ausgezeichneten Zeiten, beweisen auch die Völker, bei denen, wie z. B. bei den Orientalen, Handwerk und Kunst noch nicht gänzlich auseinanderfallen. Die jüngste Epoche hat sich ja mit besonderer Vorliebe und gleichsam aufatmend den Erzeugnissen des Handwerker- und Kleinkünstlertums solcher Völker zugewandt, bei denen kein Bruch zwischen Nutzen und Schönheit stattfindet.

Es handelt sich in diesem ganzen Kunstgebiet darum, die schöne Gesetzmäßigkeit des Stoffes in freier Weise auszudrücken und den uns innewohnenden Normen, wie sie in den Hauptzügen aufgestellt sind, Rechnung zu tragen. Durch diese Vereinigung werden wir ein Wohlgefallen spüren, das sich bis zu dem tiefen Wohlgefallen des Schönen steigern kann. Wo ein Nutzen beabsichtigt ist, muß derselbe erfüllt sein, oder der aus Absicht und Erfüllung hervorgehende Widerspruch wird kein reines Wohlgefallen aufkommen lassen.

Es kann hier nur darauf ankommen, das Prinzip klar zu machen.

---

werkszeit, die man bis vor kurzem über die Achsel ansah und jetzt wieder mit all ihren Schrullen und ihrem Perrückentum in den Himmel hebt, das Schönschreiben nebst Zeichnen zum Wichtigsten des dürftigen Unterrichts gehörte. Der Schönschreiblehrer zählte zu den angesehenen Künstlern. Das Schönschreiben übte Hand und Auge für den freien Strich und den Linienschwung. Damit war eine Grundlage für die Erfordernisse des Handwerks gegeben.

Bahnbrechend war dafür Sempers Werk: Der Stil.*) Die Mode freilich kümmert sich nicht um Gesetze.

Nehmen wir die Töpferei. Es soll aus Thon ein Gefäß gebildet werden zur Aufbewahrung von Flüssigkeit, geeignet, dieselbe auszuschenken.

Eine nasse Masse hat das Bestreben nach dem Runden. Der Töpfer arbeitet den nassen Thon auf der Drehscheibe, welche das Rundungsprinzip besonders zur Geltung bringt. Im Gegenteil zum harten Stein, der geradlinig bricht, dessen Kristalle aus Geraden zusammengesetzt sind, verlangt der Thon und was aus ihm gebildet den echten Thoncharakter tragen soll, geschwungene Linien. Ein in dieser Form behandelter Stein wird leicht an



Fig. 6. Antike Vasen.

Töpferarbeit, ein in jener Form behandelter Thon an Steinhauerarbeit erinnern. Die Uebergänge werden hier vermittelt durch das Brennen des Thons.

Aus dem Material ergibt sich also schon das Streben nach rundlicher Form, dann aus der Technik; überdies strebt nun auch die Flüssigkeit, die das Gefäß aufnehmen soll, der Kugelform, resp. der Kreisform zu; wir sehen also, daß alles zusammentrifft, um an dem vom Töpfer gebildeten Gefäß scharfe Ecken möglichst vermeiden zu lassen. Die reine Kugelform, ward früher gesagt, erscheint in ihrer mathematischen Einheitlichkeit mehr als Zwang, denn die Eiform. Außerdem macht ihr Bauch bei größeren Gefäßen sie vielfach unhandlicher. Sie muß z. B. freier getragen werden, als

*) Vgl. hierzu Franz Sales Meyers Handb. d. Ornamentik. 3. Aufl. Leipzig 1890.

die in längeren Linien sich an den Körper mehr anlegende Eiform, wenn wir uns ein solches Gefäß etwa in der Hand getragen denken. Nehmen wir also eine aus Thon gebildete Eiform als das eigentliche Gefäß an. Dieses kann nicht feststehen. Entweder müssen wir also eine Spitze wegschneiden, und so eine breitere Fläche herstellen, oder wir müssen ihm einen besonderen Fuß geben, d. h. es besonders zum Stehen einrichten. Welche Spitze des Eies aber nach oben oder nach unten nehmen? Semper weist vortrefflich nach, wie für die Form die Art und Weise des Tragens in Betracht kommt. Wenn ein Gefäß auf dem Kopfe getragen wird, wird man den Schwerpunkt lieber in die Höhe verlegen. „Wer den Versuch macht, einen Stock auf den Fingerspitzen zu balancieren, wird dies Kunststück leichter finden, wenn er



Fig. 7. Antike Kanne.



Fig. 8. Antike Schalen und Trinkgefäße.

das schwerste Ende des Stockes zu oberst nimmt.“ Kommt es hauptsächlich auf sicheres Stehen an, so wird man den stumpferen Teil der Eiform nach unten nehmen, in jenem Falle aber nach oben. Anderseits muß nun das Gefäß eine Oeffnung zum Einfüllen, wie zum Ausgießen der Flüssigkeit haben. Hier ist ebenfalls wieder in Betracht zu ziehen, ob es darauf ankommt, viel mit einemmale zu schöpfen oder auszugießen oder wenig. Je kleiner die Oeffnung, desto weniger ist übrigens der Inhalt dem Verdunsten oder dem Hineinfallen fremder Körper ausgesetzt. Wir haben in solchen oben und unten abgeschnittenen Eiformen bekanntlich die Formen für viele kleinere Gefäße.

Aber ein solches Gefäß wäre übermäßig einheitlich. Es hätte gar keine Gliederung, namentlich wenn wir den es aus der Einheit reißenden Henkel noch fortlassen. Wenn solche Form auch bei dem kleineren Gefäße, z. B.

dem Glase, noch durchaus genügen würde, so werden wir bei dem größeren nach einer stärkeren Belebung der Masse verlangen, als durch den bloßen Schwung der Linien gegeben ist. Da bieten sich nun vor allen Dingen die Abschlüsse an Oeffnung und Stehfläche. Sobald wir sie betonen, sie ausdrücken, z. B. durch einen Ring, durch ein Band, ein Geflecht, eine Kante oder wie wir nun dergleichen Abschlüsse zu sichern pflegen, so erscheint das Ganze sowohl belebter als auch zusammengefaßter, fester, abgeschlossener. Wir haben dann Bauch des Gefäßes, oberen Rand und Fußrand. Zum Ausgießen wird, um das Ueberfließen zu vermeiden, eine Vorrichtung wünschenswert sein, welche die Flüssigkeit in einem geschlossenen Strahle wegleitet: der Ausguß oder die Lippe. Setzen wir nun noch zum Heben oder Tragen einen Griff an ein solches Gefäß, der, mit den geschwungenen Linien desselben übereinstimmend ebenfalls geschwungen gebildet wird. . . .

Wir haben in dieser Weise in dem runden Gefäß die sogenannten Bowlenform, in den übrigen die Glas-, Tassenform, dann die gewöhnliche Topf- und Krugform entstehen sehen. Die ansprechende Eiform, um bei dieser stehen zu bleiben, zu finden, ist natürlich die Sache des Geschmacks, Sodann gilt es die richtigen Schnitte zu machen.

Aber es ist eine kräftigere Entwickelung wünschenswerth, eine wahrhafte Gliederung. Wir können dazu wieder einfach die Oeffnung und die Stehfläche nehmen. Wir geben dem Ganzen einen eigenen Fuß, eine Stehfläche, auf welcher ein Träger sich erhebt. Eine unendliche Mannigfaltigkeit ist in ihm gegeben. Die Höhe dieses Trägers, die Erhebung der Stehfläche, der Ansatz an den Rumpf, die Vermittelungen dieser Teile untereinander bieten sich dar. Wie wir schon beim Ganzen die beliebte Dreiteilung haben, so können wir sie auch hier in Ansatz, Mittelglied, Fußfläche wieder schaffen, jedes Einzelne dann wieder gliedernd und zierend. Oben an der Oeffnung dasselbe. Hier kann der Rand erhöht werden. Braucht man nicht eine sehr große Weite zum Ausgießen, so verengert man ihn füglich zu einem Halse, den man dann wieder nach Umständen in einen mehr oder minder breiten Rand und nach Bedürfnis in einen Rand mit einer oder mehreren Lippen ausschwellen läßt. Auch hier die Verbindung mit dem Rumpf, der eigentliche Hals, der Rand oder der Rand mit Mundstück. Es versteht sich, daß vor allen Dingen es hier auf die Linien, dann auf die Verhältnisse ankommt. Ganz im allgemeinen ist zu sagen, daß eine bloße Wiederkehr der Hauptform einförmig erscheint. Würde man z. B. eine Eiform als Haupt auf die Eiform des Rumpfes, dieses auf eine Eiform von Fuß stellen, so bekäme man eine leicht

ermüdende Einförmigkeit. Der Rhythmus verlangt, daß dem Ausschwellen ein Einziehen entspricht. Ganz von selber wird sich also für den Hals z. B. eine eingezogene Linie herausstellen. Um so mehr als darin die trefflichste Ueberleitung gefunden ist. Das Einsaugen, das Hinauslassen wird durch sie zwischen Rand und Rumpf ausgedrückt. Weniger notwendig, aber ähnlich erfreuend geschieht dasselbe beim Fuß.

Ein, zwei, nach Umständen mehrere Henkel kommen nun dazu, verschieden nach der Tragweise. Man sieht, daß ihr Ansatz Veranlassung werden kann zu einer besonderen Betonung des festen Anschlusses, sei es, daß sie wie herausgewachsen oder festgenietet oder sich hineinklammernd u. s. w. gedacht werden. Erfreuende Mannigfaltigkeit läßt sich schon aus dieser einen Form entwickeln. Prüfen wir nun weiter, wie für ein solches Gefäß Wohlgefallen zu erwecken ist, so werden wir vor allen Dingen durch die Farbe eine ästhetische Wirkung bekommen. Ist das Material nicht von Natur wohlgefärbt, so wird man nachhelfen. Es lassen sich besonders die Abschlüsse oben und unten, dann der ausgebildete Fuß und das Oberteil durch eine von der Rumpffarbe verschiedene Farbe trefflich charakterisieren.

Soll eine größere Mannigfaltigkeit hervortreten, so wird diese am leichtesten durch das Spiel von Linien bewirkt, die an Teilen oder am ganzen Gefäß hervortreten. Hier werden Analogien aus der Natur sich neben Betonung der rein mathematischen Linienbildung bieten, dann die Uebertragungen verschiedenster Art aus dem Leben. Also z. B. Nachbildung der Flecken eines farbigen Eies, eines Netzwerkes, wie es im Geäder von saftigen Früchten sich zeigt, eines Netzwerkes, wie es der Mensch bereitet, um eine Sache darin zu tragen oder sie fester zu machen, Nachbildungen von Säumen, Bändern, von Schuppen, dann reines Linienspiel, Arabesken u. dergl.

Alles dieses kann nun durch Bemalung verstärkt werden, dann kann diese auch für sich auftreten. Natürlich läßt sich hier nicht ihre Anwendung im einzelnen verfolgen. Nur wenige allgemeine Bemerkungen. Was die Farbe betrifft, so wird durch das Material selbst auf Erd- und Steinfarben hingewiesen, in weiterem Sinn auf die Farbe des Unorganischen. Darstellungen lassen sich zuerst an das Reich der Vegetation anschließen; das Blatt, das den Stein umschließt, der Zweig, die Ranke, bieten sich dafür dar. Sodann aber wird die freie Phantasie gerne die Verbindungen mit der Flüssigkeit und alle die Gedankenverknüpfungen benutzen, welche sich aus dem Gebrauche des Gefäßes herleiten, um dasselbe zu zieren, es für seinen Gebrauch zu kennzeichnen und gleichsam lebendig zu machen, oder sie wird rein dekorativ sich

dem Spiel ihrer Launen überlassen. Die Bemalung wird sich danach richten, ob sie gerade, ob sie runde Formen zu bemalen hat und ihre Objekte danach wählen, sie mehr einheitlich komponieren oder im bloßen Nebeneinander bringen oder über unruhige Flächen frei zerstreuen. (Vergleiche H. Brunns Erläuterungen zu „Lau, die griechischen Vasen“.)

Aber der Gefäßbildner kann ja nach anderen Prinzipien arbeiten. Gesetzt er betrachtet sein Material als ein durchaus durch ihn zu Vernichtendes, er nähme sich vor, höhere Bildungen darin zu wiederholen. Wenn er z. B. eine Menschenform für das Wassergefäß wählt? Der menschliche Rumpf wird zum Krugrumpf. Hals und Kopf werden dessen Haupt; die Arme werden die Henkel; die Beine und Füße dienen zum Fuße. Man sieht ein, daß hier ein Widersinn entsteht; nur etwas Komisches oder Häßliches kommt dabei heraus. Denn der Kopf ist nicht zum Schöpfen, der Mund nicht zum Ausfließen — in Brüssel vom „Manneken“ das Vorbild zu holen, dazu ist man nicht überall „vlämisch“ genug —, der Bauch ist keine Tonne, die Beine und Füße sind zum Gehen: kurz ein Groteskes springt daraus hervor.

Aehnlich die Tierformen; so würde z. B. für ein hohes Gußgefäß als komisches Vorbild der Pinguin sich eignen. Der weitbauchige, aufrechtstehende kurz- und breitfüßige Wasservogel wäre kein übles Motiv für ein Wassergefäß. Der Vogelschnabel ist ein trefflicher Ausguß; die Flügelstumpfen des Pinguins böten sich von selbst zu Henkeln. Für eine flache Schale ließe sich ähnlich die Schildkröte verwenden. Die kurzen Füße, die Rundungen des Tieres würden passen. Die Rückenschale diente zum Deckel, Kopf und Hals und Schwanz zum Henkel.

Aber der Gefäßbildner hätte auch im günstigen Falle kein Schönes geschaffen. Eine höhere Form wäre degradiert, um den Dienst des Unorganischen zu leisten. Anders, wenn er nur durch Andeutungen, die er dem Höheren entlehnt, sein Werk erhöht.

Wenn er die schönen Formen der Vegetation benutzt, so kann er ein Schönes darstellen, ohne komischen Beigeschmack. Hier bieten sich ihm saftige, strotzende Früchte, dann Blumenkelche u. dergl. Die Bewegungslosigkeit, das Enthalten einer großen Quantität Flüssigkeit bei manchen Früchten, z. B. bei Melonen, Kürbissen, stimmt zum Gefäße. Das Schönste ist aber auch damit nicht gewonnen. Die schönste Form findet das Gefäß nur in der mathematischen, auf die es durch den unorganischen Stoff hingewiesen ist. Kugel-, Ei-, Walzen-, Kegel- und derlei Formen werden am richtigsten zu Grunde gelegt. An diese mag sich dann der Schmuck schließen, der in freiester

Weise aus anderen Bildungen entlehnen kann, wenn er sie stilrecht zu verwerten versteht. So mag der obere Träger des Fußes sich zu einem mathematisch-genauen Kelche erschließen. Dann kann eine freiere, auf das Reizende zielende Bildung nun aber auch Andeutungen aus der höheren Natur verwerten. Nicht bloß die Ranke wird sich hier zum Henkel bilden und als solcher dienend das Gefäß umschließen, auch Tier- und menschliche Formen können als solche Beigaben auftreten. Das Eidechschen klettert am Gefäße empor, um zur Flüssigkeit zu kommen, und dient als Handhabe. Nixen und Meerfrauen umspielen den Rand. Der Henkel beißt mit einem Tierkopfe oder krallt sich als Tierfuß in den Rumpf oder wird zu einer Schlange. Doch ist hervorzuheben, daß alle solche Bildungen mehr dem reizenden Stil als dem strengen und schönen Gefäßstil angehören.

Zum Durchgießen, schnellen Ein- und Ausschöpfen wird sich eine einfache Röhren- (Walzen-) Form eignen; wo es noch weniger darauf ankommt, die Flüssigkeit zu bewahren und vor Hineinfallen fremder Gegenstände zu sichern, sondern der schnelle Ausguß Hauptzweck ist, wendet man die Kegelform an, oben die Breite, unten die Spitze. (Jene Walzenform vielfach bei Gläsern; diese Kegelform bei Champagnergläsern u. s. w.; abgestumpfte Kegel für Eimer u. s. w.) Für ein großes Gefäß, welches nicht gehoben werden kann, sondern gerollt werden muß, aber doch muß stehen oder sicher liegen können, eignet sich die abgestumpfte Ellipse, die Tonnenform u. s. w. Soll ein Gefäß Flüssigkeit fassen, um diese überströmen zu lassen, so wird die Kelchform der Blumen mit umgebogenem Rande eine der passendsten sein; so für Springbrunnen-Schalen, überhaupt für alles, was überquellen oder überhängen soll, für manche Blumenvasen u. s. w.

Man möge zum wenigsten aus diesem kurzen Blick auf ein Gefäß ersehen, wie viele Rücksichten dabei zu nehmen sind, wie viele ästhetische Fragen in Betracht kommen, wie vieles Wichtige daran zu knüpfen ist.

Wenden wir uns zu einem anderen Zweige der niederen Kunst. Werfen wir einen Blick auf die Bekleidung. Was die Stoffe betrifft, so mögen hier einige Hauptsätze Sempers über Flachs, Baumwolle, Wolle und Seide stehen: „Das Charakteristische der Flachsfasern ist ihre große Zähigkeit (nächst der Seide die größte), ihre eigentümliche Frische und Wärmeleitungsfähigkeit, welche zum Teil von der Glätte ihrer Oberfläche abhängt, ihre aus gleicher Ursache teilweise hervorgehende geringe Empfänglichkeit für Aufnahme des Staubes und Schmutzes, ihre wesentlich auch auf chemischen Eigenschaften des vegetabilischen Stoffes beruhende geringe Affinität zu den meisten Färbemitteln,

ihre Unveränderlichkeit beim Waschen, die geringe Neigung, welche sie haben, sich zu filzen u. s. w." . . . „Man soll bei der Verarbeitung dieses Stoffes alles vermeiden, welches den vorhin erwähnten köstlichen Eigenschaften desselben entgegen ist, oder auch nur sie minder wirksam und dem Auge bemerkbar hervortreten läßt, vielmehr soll man, wo es angeht, in der Behandlungsweise nach Mitteln suchen, die genannten Eigenschaften entweder faktisch oder auch nur dem sinnlichen Eindrucke nach zu unterstützen. So soll man die rauhen Oberflächen der Linnenzeuge vermeiden, weil gekörnte oder faserigte Oberflächen das angenehme Gefühl der Frische, welches dem Leinenzeug eigen ist, stören, weil zugleich die Eigenschaft der Nichtempfänglichkeit des Linnens gegen Schmutz und färbende Stoffe dadurch zum Teil aufgehoben wird. Der kühlen glatten Oberfläche soll zugleich ein kühles Prinzip der Färbung entsprechen; man soll daher das milde Weiß des gebleichten Flachses, welches die kühlste unter allen Farben ist, vorherrschend benützen, in allen Fällen, wenigstens in denen, wo die Frische des Zeuges der anderen Eigenschaft desselben (nämlich seiner geringen Empfänglichkeit, den Staub und Schmutz aufzunehmen) voranzustellen ist. Wo aber Rücksichtnahme auf letztere Eigenschaft vorgeschrieben ist (wie z. B. bei gröbern Gewändern, Tischbekleidungen, Arbeitskitteln u. dergl.), dort soll man dem Stoffe seine Naturfarbe lassen oder ihn nach einem Systeme der Polychromie färben, wobei die negativen (kalten) Farben die vorherrschenden sind; denn diese werden den Eindruck der Kühle am besten wiedergeben und bieten sich auch für die Flachsfärberei am bequemsten dar. Zu allen Zeiten war das Blau (Indigo) die beliebteste Farbe für Linnenzeuge, das sich auch an einigen noch erhaltenen sehr alten ägyptischen Linnentüchern findet. Was immer für Farben man für Linnen anwenden will, sie müssen stets einen Stich in das Kalte erhalten. So z. B. ist das reine Orangegelb und sind alle heißen Töne, die auf die Farbenskala jenseits des Kirschrot fallen, auf Linnen kaum statthaft, es sei denn, daß sie durch Beimischung von Blau gebrochen werden. . ."

Von der Baumwolle sagt Semper, daß sie zugleich dem Flachse und der Wolle verwandt ist, aber die Eigenschaften beider gewissermaßen nur nachäfft. Sie ließe daher die mannigfachsten Behandlungsweisen zu. Die Tugend der Baumwolle liege in der Mattheit der Oberfläche.

Die Wolle nennt er, selbst die Seide nicht ausgenommen, den schönsten Faserstoff. Sie sei daher auch derjenige, dessen Stil der reichste und satteste. „Das feine gekräuselte Haar der Schafe gibt ein weiches lockeres Gewebe, das als schlechtester Wärmeleiter vorzüglich geeignet ist, sowohl in der Kälte

die innere Wärme zurück-, wie in der Hitze die äußere abzuhalten. Dabei ist das spezifische Gewicht der Wolle geringer als das jedes anderen Faserstoffes (nämlich nur $^1/_{260}$), wodurch die aus ihm gewonnenen Zeuge noch außerdem den Vorzug großer Leichtigkeit gewinnen. Die Wolle ist nicht wie der Flachs und in geringerem Grade die Seide frisch anzufühlen, sondern besitzt große spezifische Wärme, die sich zum Teil aus der schuppigten Textur der Wollhaare und dem dadurch bewirkten Hautreize erklärt... Eine der köstlichsten Eigenschaften der Wolle ist ferner ihre Empfänglichkeit für färbende Stoffe und die tiefe Sättigung durch Farben, deren sie fähig ist. Vermöge der veloutierten und doch zugleich natürlich glänzenden Oberfläche der Wolle, die immer etwas organisch Durchscheinendes behält, welches weder dem Flachs, noch der Baumwolle, noch selbst der Seide eigen ist, erscheint selbst die dunkelste Tinctur, womit sie gefärbt ist, noch immer als Farbe, nicht als unbestimmtes Schwarz, und nicht minder günstig ist sie für die Aufnahme heller und leuchtender Farben. Diese erscheinen niemals opak und gleichsam aufgesetzt, wie bei der Baumwolle, sondern transparent und identifiziert mit dem Stoffe, der durch sie gänzlich durchdrungen ist. Wir sollen diese herrlichen Eigenschaften der Wolle in vollem Maße ausbeuten, aber dabei jenen Stil beobachten, den noch jetzt die Orientalen, die Inder, Perser und Araber, selbst die Türken befolgen, obschon sich darin sicher nur eine schwache Reminiszenz an die unendlich überlegene Technik der Alten kundgibt. Ein positives Gesetz des Stiles in Beziehung auf Koloration der wollenen, buntfarbigen Stoffe, welches den Gegensatz gegen das Kolorationsgesetz der linnenen (und obschon minder entschieden auch gegen das der baumwollenen) Stoffe bildet, scheint aus der Vergleichung der besten orientalischen polychromen Wollenstoffe gefolgert werden zu dürfen, nämlich daß dem warmen Charakter und dem vollen Faltenwurfe der Wolle entsprechend auch das polychrome System, welches für ein beliebiges Muster in diesem Stoff gewählt wird, in der Regel ein positives, warmes sein müsse, daß es in gesättigten, vollen und gehaltenen Farbentönen sich zu bewegen habe."

Das Charakteristische der Seide ist der Glanz, der an Metallglanz erinnert. Der Atlas ist „heiß", wie Wolfram von Eschenbach ihn nennt. Er „gestattet die feurigste und lebhafteste Färbung und den grellsten Kontrast in der Nebenstellung anderer Farbentöne. Denn das reflektierte Licht, welches von der metallähnlichen Oberfläche dieses Stoffes zurückgeworfen wird, erscheint als weiß, wogegen die Tiefen der scharf kontourierten eckigen Falten stets dunkel, beinahe schwarz sind, gerade wie dies bei dem Metall der Fall

ist, somit tritt ein mildernder Dreiklang hervor, da die Lokalfarbe stets von Weiß und Schwarz so zu sagen in die Mitte genommen wird. Zugleich spiegelt der Atlas die nebengestellten Farben unter allen Stoffen am lebhaftesten und entschiedensten zurück, so daß durch den Reflex sozusagen eine Brücke gebaut wird, die den schroffsten Farbenabstand vermittelt. Hieraus folgert sich aber notwendig als Regel, ihm nur solche Farben zu juxtaponieren, die mit der Farbe des Atlas im Reflexe vermischt und verschmolzen keine unangenehmen Töne hervorbringen." „Den Gegensatz zum Atlas bildet der Samt. ... So wie die Seidenfäden, der Länge nach betrachtet, das glänzendste Gespinst (mit Ausschluß der Metallfäden) sind, ebenso absolut glanzlos, d. h. lichtabsorbierend oder vielmehr die Teilung der Lichtstrahlen in aufgenommenes und reflektiertes Licht verhindernd, ist eine Oberfläche, die dadurch gebildet wird, daß unendlich viele quer durchschnittene Seidenfäden aufrecht nebeneinander stehen, wie dieses beim kurzgeschorenen Samt der Fall ist." Semper will die Tiefe, die der Samt gestattet, benutzt wissen. Seine Pracht bestehe neben der Fülle und Größe seines gerundeten Faltenwurfes in dem atlasartigen Schimmer der seitwärts betrachteten Teile, neben der tiefsatten aber glanzlosen Farbenglut derjenigen Partien, auf welche der Blick vertikal gerichtet ist.

Man denke, um einen Blick zurück zu werfen, für Flachsgewebe an vergilbte Leinewand; dieses Gelbliche berührt uns unangenehm; man gibt ihr dagegen gern etwas Bläue, natürlich nur so lange, als die Mode nicht das Gelb des Isabella-Hemdes einführt. Die weiche, rauhliche Wolle duldet keinen Schillerglanz und keine Spiegelung von Lichtern, dergleichen beim Abwetzen entsteht, während wir doch sonst das Schillern wohl gern haben. Ihr Weiß darf im Gegensatz zum Leinen nicht zu kalt sein; ein leiser Purpurton, d. h. ein leichter, rötlicher, warmer Anhauch eignet sich am besten. Aehnlich wie bei der Wolle ist dünner, abgeschabter Samt seiner Idee widersprechend und unerträglich.

Ein Gewand soll den Körper schützen oder verhüllen oder beides. Dabei darf aber der Eigentümlichkeit des Stoffes keine Gewalt angethan werden. Zwischen zwei Extremen liegen nun alle den Körper bedeckenden Bekleidungsarten; das eine baut gleichsam eine Hütte um den Menschen, das andere legt sich hautähnlich an den Körper. Es ist klar, daß dort der Stoff für sich wirken muß und Hauptsache wird, während im letzten Fall der Stoff gleichsam nur eine Zuthat zum Körper wird, dessen Formen maßgebend erscheinen. Dort also das Gewand in seinen Falten, Brüchen, mit seiner Farbe, den

Lichtern und Schatten und Reflexen sich frei entfaltend; hier die Linien und Schwellungen der Glieder, der Muskeln. Die klassischen Völker verstanden die Vereinigung von Gewand und Körper besser als unsere Zeit, die den Umhang und das Anliegende zu der Mittelmäßigkeit einer Kleiderhülse zusammengezogen hat. Sie zeigten die Körperformen und die Gewandformen in ihrer Schönheit. Ihre Bekleidung war weit, die Bewegungsglieder blieben frei. Der Leibrock fiel bequem, faltig am Körper bis zum Knie nieder, durch einen Gürtel gehalten; der wollene Mantel ward umgeworfen und schützte den Körper, immer nur den eigenen Gesetzen in Wurf und Falten folgend. Hier wurde das Prinzip befolgt: Körperschönheit und Gewandschönheit nebeneinander. Die Germanen liebten enganschließende Tracht. Körperschönheit stand dabei voran. Durch das Mittelalter hindurch finden wir meistens eine passende Vereinigung: enges Wams, enge Beinkleider und ein weiter Mantel. Daneben freilich auch die unnatürlichsten Moden. Vielfach begegnen wir Gewändern, die die ganze menschliche Figur verstecken, bis auf Kopf und Hand; alles Uebrige ist mehr oder weniger willkürlich verhüllt. Im Ganzen muß man unserer heutigen männlichen Tracht, um nur dieser Erwähnung zu thun, Stillosigkeit vorwerfen. Statt die Körperformen hervortreten zu lassen, indem z. B. die Arme, der Nacken, das Unterbein entblößt getragen, oder mit anschließendem Stoffe bedeckt werden, oder die Bekleidung nach ihrem eigenen Gesetze zu behandeln, ist eine Hülsenform beliebt, die weder das eine noch das andere recht, sondern beides schlecht erfüllt. Der Stoff kann sich nur im alten Mantel nach seinem freien Wurf der Falten entwickeln; in Rock, Frack, Weste, Beinkleid ist er durch Schnitt, durch Nähte, Wülste u. dergl. in Formen gezwängt, die eine Entstellung des schönlinigen menschlichen Körpers sind. Die Natur des Stoffes kommt dabei so wenig wie möglich in Betracht. Ein Beinkleid von Leinewand, Baumwolle, Wolle zeigt denselben Schnitt; selbst die ganz ledernen Hosen der Reiterei waren zugeschnitten wie die Leinwandhosen, das Beinwerk zu Elefantensäulen gestaltend. — Was die Tracht betrifft, so muß der Kopf frei umschauen können; der Hals muß also Freiheit haben, sich bewegen und drehen zu können. Einseitigkeit und Verbohrtheit ist der Charakter der Zeit, die Hals und Kopf versteift. Es liegt ein peinlicher Zwang darin ausgedrückt; der Mensch wird gleichsam einzig auf die eine ihm vorliegende Arbeit hingedrückt; er hat nicht links, nicht rechts zu sehen, sondern zu thun, wozu er gestoßen oder angetrieben, was ihm vorgelegt wird. Steife Halsbinde ist darum subaltern-bureaukratisch, dressursoldatenmäßig; sie steht nicht einmal dem Werkzeug, viel weniger dem Vor-

gesetzten, der Umsicht haben soll. Die hohe Kravatte, mit steifen Vatermördern obendrein, schafft jedem Kopf gleichsam einen Stall, in den er eingepfercht ist. Desgleichen müssen Arme und Beine frei zur Arbeit und zur Fortbewegung sich regen können. Eine in dieser Hinsicht hinderliche Tracht ist Unsinn und deutet auf Faulheit und Verkommenheit der Stände hin, die sich ihrer bedienen. Natürlich gilt dies auch von der Bekleidung des Fußes. Wir lassen hierbei die Moden ganz außer Acht. Auf deren Verrücktheiten, Schnabelschuhe oder Bärenklauen zu tragen, weil irgend ein Fürst dergleichen Ungetüme trug, um seine verkrüppelten Füße zu verstecken, können wir hier nicht eingehen. Pressungen des Körpers sind demselben schädlich; jede pressende Tracht ist darum dem einfachsten Menschenverstande gemäß zu verwerfen. Daß anliegend und pressend zweierlei Dinge sind, versteht sich. Pressende Kleidung verräth auch sonstigen Zwang; sie ist ein Ausdruck der Steifheit und muß wieder Steifheit erzeugen. In ähnlicher Weise kann man aus einer Gewandung, die nicht frei, sondern schluderig ist, auf Zerfahrenheit schließen. Der Hosenteufel, das Geschlitzte, Gebauschte, Gepuffte, Verzackte u. s. w. ist nur in einer ungebundenen, haltlosen, übertriebenen, willkürlichen Zeit möglich. Gebranntes, Gekräuseltes deutet auf formelle, peinliche Beschränkung, die mit der größten sittlichen Ausgelassenheit verbunden sein kann. Im Elisabethkragen steckt Kniebeugung, Handkuß, Zeremoniell; ähnliches im Jabot, in der gekräuselten Manchette. Welche schöne, freie, natürliche Tracht herrschte dagegen bei den Römern und Griechen!

Sehen wir unsere Tracht an, so sollte man meinen, daß deren Schnitt selbstverständlich nach dem Körper zu markieren sei. Entweder soll man also teilen nach Ober- und Unterkörper; das gibt die Jacke. Oder man läßt den Rumpf als Ganzes hervortreten, ohne Taille in der Joppe und im Hemd, mit Taille im Rock und im Hemd mit Gürtel. Zieht man noch den Schenkel hinzu, so muß der Schnitt dicht über dem Knie sitzen, d. h. das Gewand muß bis dahin fallen, das Knie selbst aber frei lassen; in der Mitte den Schenkel zu durchschneiden erscheint häßlich. Bei einer Verlängerung darf man wieder nicht das Knie durchschneiden, sondern müßte dieses mit bedecken und den Schnitt unter dem Knie abschließen lassen. Verkehrt wäre es wieder, bei weiterer Verlängerung die Wade auseinanderzuschneiden, sondern das Gewand müßte bis auf den Knöchel hinabreichen. Am Arme gibt der Ellenbogen durch seine Form keinen so guten doppelten Abschluß wie das Knie. Oberhalb des mächtigen Oberarmmuskels, wo der Arm von der Schulter absetzt, dann am Handgelenke sind hier die gegebenen

Schnitte, wonach der Arm mit Hand sich als ein Ganzes zeigt, während die Schulter zum Rumpf gezogen wird, oder Hand und Arm gesondert erscheinen. Das Altertum hatte jenen Schnitt; auch die jetzigen Frauenhemden und zeitweise die Kleider reichen die Schultern bedeckend bis zum Arme. Auf die Gefahr hin, zu den bekannten Kleidererfindern gezählt zu werden, möchte ich zum Turnen ein ähnliches Hemd vorschlagen, das doch wenigstens den kräftig ausgebildeten schönen Arm zeigen würde. Die Wettruder-Tracht zeigt Arme und Nacken frei.

Bei unserer Bekleidung wird die Symmetrie des Körpers eingehalten, freilich in welcher Art! Die Krebsschale scheint häufig das Idol; sie nützt als Küraß; der Küraß hat wieder unsere Tracht beeinflußt. Im Gegensatz zu unserer oft übertriebenen Symmetrie, die in Dürftigkeit der Form und Peinlichkeit als gewöhnliche Uniform dem Künstler so verhaßt wird, weil sie so trocken ihre Weisheit predigt, daß der Mensch von vorne betrachtet ein symmetrisches Geschöpf sei, gaben die Alten der Wurfgewandung den Vorzug, wodurch der Zwang vermieden wurde. Freiheit und Regelmäßigkeit waren auch in Gewand und Körper vereint. So entsteht dieser reiche, freie Eindruck durch den schön umgeschlagenen Mantel; große Flächen wechseln mit den mannigfaltigsten Falten ab; die Symmetrie ist nicht aufgehoben, sondern nur verhüllt; sie wird Einem nicht gleichsam ins Gesicht gestoßen. Ohne Mantel tritt die Symmetrie deutlich hervor; im Harnisch fügt sie sich dem Körper an; im hemdartigen Gewande geben die durch den Gürtel gezogenen Falten Mannigfaltigkeit. So die Alten. Die Behandlung unserer Kleider, namentlich der Uniformen, ist dagegen steif, häufig zwangsjackenmäßig. Nur die reichere Betonung der Symmetrie, z. B. durch Schnüre, wirkt ästhetisch erfreulicher. Der regelmäßige Körper bedarf der Unregelmäßigkeit in der Stellung, um nicht gezwungen zu erscheinen, — ähnlich wie der Sinn und der Vers nicht genau zusammenfallen dürfen; regelmäßiger Körper, regelmäßige steife Kleidung und regelmäßige steife Haltung ist ein- für allemal zu viel des Guten. Das Schöne geht im Zwang auf, die Ordnung wird zum Zwang. Das ist dann soldatisch-charakteristisch, aber nicht individuell-wohlgefällig.

Näher wollen wir hier nicht auf unsern Kleidergeschmack eingehen. Am kürzesten kann man sagen, das keiner existiert. Die Laune der früher schon charakterisierten Mode herrscht. Was noch so abscheulich und lächerlich für den Anfang erscheint, drückt sich im Zeitraume weniger Monate durch und gilt dann für schön, für unentbehrlich zu einem „noblen“ Aussehen. Nach Jahr und

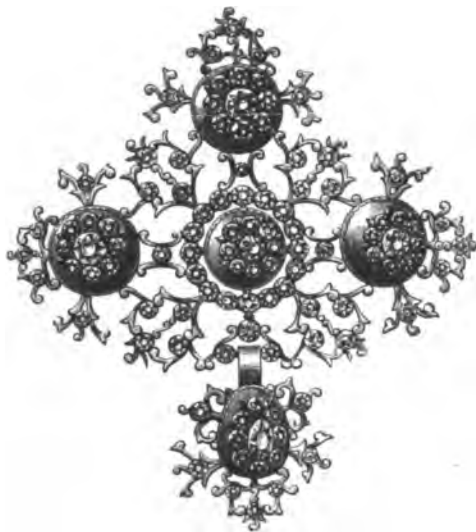
Tag wechselt das; es wird dann der Kleinstädter, der die Mode langsamer angenommen hat, darin verlacht, und nach 50 oder 100 Jahren sieht man oftmals eine „Volkstracht“ darin, weil der Bauer irgend ein Stück daraus sich zugelegt hat und nun hartnäckig festhält. An Hut, Rock, Beinkleid oder was es sonst ist, kann man ja in allen Gegenden diese Wandlung sehen.

Es ist übrigens auf einige Eigentümlichkeiten aufmerksam zu machen. Die Mode hält trotz ihrer Willkür gewisse Gesetze ein. Man erinnere sich an das im allgemeinen Teil über das Gegengewicht Gesagte. Sobald die Mode einen runden Hut verlangt, sobald strebt sie auch nach einem runden Kleide und umgekehrt. Sobald aber ein über das Gesicht spitz vortretender Hut, dazu wohl noch gar ein Jabot Mode ist, sobald macht die Mode — gleichsam den Vogel nachahmend — aus dem Rock einen Frack. Vorne steht etwas über, so muß hinten der Schwanz hängen. Ein komisches Schauspiel, die Millionen Europäer, diese Narren der Modemacher! Vom Kaiser und der Kaiserin bis zum Hausknecht und Dienstmädchen beugt sich alles und macht das unsinnige Zeug nach; von Vernunft dabei keine Rede; Gesundheit, Scham werden nach einigem Sträuben aufs leichteste geopfert; der Geschmack? — der Geschmack findet Schnabelschuhe, halb nacktes, sogenanntes griechisches Kostüm und Reifröcke, das Aussehen einer Schwangeren und einer Hottentottenschönheit, Knieröcke, Schleppen, Frack, Sackrock wunderschön. Ein Wunder, daß unter den Männern noch kein Buckelrücken Mode gewesen ist. Es wäre nicht auffälliger und nicht so unanständig, wie die Art Verzierung und Auszeichnung, welche die Modedamen ihren Sitzteilen angedeihen ließen. Fr. Vischer hat seine Geißel über die Albernheiten geschwungen. Es half natürlich so wenig, wie die Predigten früherer Zeiten gegen den Modeteufel.

Künstliche Gewebe entsprechen den Anforderungen der Kleidung am besten. Die Natur ist darin aufgehoben; die Vergleichung fehlt, die den Menschen drücken könnte. Eine vollständige Bekleidung aus Tierpelzen wird die menschliche Figur tierischer erscheinen lassen. Die Sitte, den Pelz nur als Schmuck und Schutz an den Oeffnungen des Gewandes zu zeigen, ist darum wohl begründet. Als Hauptbedeckung ist Pelz schon durch das Haar empfohlen; das Haar verträgt überhaupt Naturbekleidungen besser als die Haut; ein Strohhut ist passend, eine Strohweste nicht.

Nachahmungen von Tierformen in der Bekleidung sind häßlich-furchtbar oder komisch. Als furchtbarer Schmuck sind die aus Tierköpfen oder ihnen nachgebildete Helme zu nennen, durch welche die Stärke und Wut des Tieres

auf den Menschen übertragen gezeigt wird. Tierteile, wie Flügel, Federn, Schwänze, Hauer, Krallen als Schmuck an die Kleidung zu heften, hat nur einen Sinn, wenn sie die Geschicklichkeit ihres Trägers verdeutlichen oder sonst ein Bezug stattfindet. Falken- und Spielhahnfedern, Gamsbart und Reihergeflock zieren den Jäger, der sie erlegt hat; sie erzählen uns, daß wir da einen guten Schützen, einen listigen Beschleicher, einen kühnen Bergsteiger vor uns sehen. Weiche, wallende Schmuckfedern stehen gut, auf den Hüten zu tragen, indem dieselben auf ähnliche Weise wie das Haar mit der Luft vermitteln; wenn die Damen jedoch ganze Naturflügel aufstecken oder gar ausgestopfte Vögel sich ins Haar setzen, so ist das — Mode. Wenigstens müßten dann regelrecht je nach Umständen Papageien, Elsternfittige und womöglich Pfauenschwänze aufgesteckt werden, um den Anforderungen der Symbolik zu genügen.



Goldschmuck von Rouen.



San Gimignano.

# V.

## Die Baukunst.*)

Ein Fürst, der Ruhm begehrt, muß Bauten gründen,
Die nach dem Tode noch sein Lob verkünden.
Du siehst, aufrecht noch stehn die Pyramiden,
Und wie viel Könige sind dahingeschieden!
Ein großer Bau, auf festem Grund vollbracht,
Gibt Kunde, daß sein Gründer groß gedacht.

Abdurrahman III.



Die bildende Kunst gibt sichtbare Darstellungen im Raum. Die allgemeine räumliche, dem Gesichtssinn entsprechende Schönheit ist also ihre Voraussetzung; deren Anforderungen müssen in ihr und jeder ihrer Unterkünste erfüllt werden.

Man teilt die bildende Kunst nach Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei.

Die beiden ersten stellen vollkörperlich Körperlichkeit dar. Die Malerei gibt Körperlichkeit nur im Schein auf einer Fläche.

Jeder sichtbare Körper läßt sich in den Linien seiner Umrisse und den sonstigen Formen seines Spiegelbildes darstellen. Die Malerei umfaßt deshalb in ihrer Art auch die architektonischen und plastischen Gestaltungen und liefert z. B. für sie als zeichnende Kunst gewöhnlich die einfachste, aber doch schon in den Umrissen nach Maß und Verhältnis genau bestimmte Anschauung von einem Standpunkt aus.

Baukunst ist zusammenfügende Gestaltung des Unorganischen zu einer

*) Für die Darstellungen in den bildenden Künsten wird hier verwiesen auf die „Kunsthistorischen Bilderbogen". Verlag von E. A. Seemann.

beharrenden, dem Unorganischen entsprechenden, schönen Raumform. Plastik ist Gestaltung des Unorganischen zu der höheren Form der organischen Körper.

Weder in der Baukunst, noch in der Plastik ist die gebrauchte Materie sich selbst Zweck, wie dies etwa beim Schleifen eines Edelsteins der Fall ist, wo die Schönheit und gleichsam die Kraft der Materie zum vollen Ausdruck gebracht werden soll; sondern wie sehr auch Bau- und Bildhauerkunst die Schönheit der Materie nutzen mögen und ihren Kräften Rechnung zu tragen haben, so ist doch die eigentliche Aufgabe die neue durch die Phantasie vermittelte Gestalt. Ein Haus, ein Palast, ein Zimmer, ein Monument sollen geschaffen werden; ihre Form soll ästhetisch wirken. Die Idee des Bauwerkes also herrscht. Was der Materie angehört, dient.

Dazu aber gehört Dienstbarmachung. Bauen ist Raumdarstellung mit schwerer Materie, welche durchaus von ihren Kräften der Schwere und des Zusammenhalts beherrscht wird, bei deren Verwendung also stets die Gesetze der Statik und Kohärenz zur Geltung kommen. Der Techniker kann sich genügen lassen, daß das Bauwerk nach den Anforderungen derselben für die Materie, daraus es geformt ist, sicher steht. Der Baukünstler wird aber auch hierin jene lebendige, zu Geist und Phantasie sprechende Kraft offenbaren können, dies Wesen der Materie, wo es sich nach außen zeigt und nicht der Idee des Kunstwerkes widerspricht, ästhetisch zur charakteristischen und schönen Erscheinung zu bringen. Er thut es, indem er anschaulich erkennen läßt, wie jeder Teil nach den Anforderungen des Zusammenhalts und der Schwere in sich und im Zusammenhang mit dem anderen, seiner ihm obliegenden Funktion durchaus gerecht wird, so daß jede Besorgnis der Gefährdung des Beharrens, des Zusammenfallens aufgehoben ist. Das Material muß den sicheren Eindruck machen, dann die Art seiner Verbindung, sei es daß diese durch bloßen Druck der aufeinander ruhenden Last und darauf bezügliche Formung oder durch besondere andere technische Verbindungen geschieht. Jede Last muß sich selbst, dann auch jede ihr aufgelegte Last anscheinend leicht tragen. Kraft muß gegen Kraft zum Ausdruck kommen; die tragende muß die lastende, drückende, schiebende charakteristisch oder leicht aushalten oder unter Umständen durch Gegendruck aufheben und überwinden. So müssen z. B. eine Mauer, ein Pfosten, eine Säule für sich den Anforderungen der Statik und Festigkeit genügen und dürfen auch durch die ihnen aufgelegte Last nicht in sich bedroht erscheinen, daß sie zerdrückt, zerbrochen, aus ihrer Lage weggeschoben werden.

Der Balken von Holz oder Stein, frei über zwei Stützen gelagert, muß durch Dimensionen und Festigkeitsausdruck nicht für seine eigene Tragstärke,

noch für die aufgelagerte Last fürchten lassen, daß er in sich breche oder der Holzbalken sich biege, was der Forderung des Beharrens in der Baukunst widerspricht und in ihr mißfällig ist. Säulen- und Architravbau haben dies z. B. klar und beruhigend zur Erscheinung zu bringen. Bei der Wölbung zeigt die Stütze passive Kraft gegen den Druck oder gleichsam lebendig entgegenstrebende Kraft, so daß die Last aufgehoben scheint. Bei Hängewerken muß der Widerstand gegen Druck und Zerreißen sich ästhetisch befriedigend ausprägen (was künstlerisch bis jetzt noch nicht ganz erfüllt ist, zum Teil auch darum, weil unser Auge noch nicht dafür geübt ist).

Es ergibt sich daraus für die Baukunst die konstruktive Schönheit. Der Künstler wird sie nicht bloß einfach, thatsächlich wirken lassen, sondern sie gerne noch weiter der Phantasie des Betrachters übermitteln, woraus der konstruktive und der konstruktiv-symbolische Schmuck entstehen (z. B. die Nachbildung des Triglyphenfrieses oder das Torusgeflecht), den die bezüglichen Rigoristen wohl für den einzigen architektonisch passenden erklären.

Die Grundform des Raumes und der Raumdarstellung der Baukunst ist die abstrakte, mathematisch bestimmte Form. Die allgemeinen Ordnungsformen des Raumes bringt die Architektur sichtbar zur Geltung, wie die Musik hörbar die Ordnungsformen der Zeit. Durch sie beherrscht sie die raumausfüllende Materie, mit der sie baut, ästhetisch nach den dafür geltenden allgemeinen geistigen Gesetzen, die wir früher dargelegt haben. Was über die betreffenden mathematischen Formen hinausgeht zu freien, nur frei nachzubildenden Formen, gehört der Plastik oder Malerei an. Wir haben es also in der Baukunst durchaus mit genau bestimmten, konstruierbaren Linien, Flächen und Körpern zu thun.

Wie die Schwere und Kohärenz die Architektur zur Verbindung mit der Mechanik nötigt, so die Art der Formung mit der Mathematik als der allgemeinen Wissenschaft vom Raum.

Nun hat jede Form ihre besondere ästhetische Wirkung: die gerade und gekrümmte Linie, der Rundbogen, der gebrochene Bogen, die Senkrechte, Schräge, Horizontale, die verschiedenen regelmäßigen und unregelmäßigen Figuren der Dreiecke, Vierecke, Vielecke, die Rundfiguren, die Körper als Prisma, Walze, Kegel, Kugel u. s. w. Die Proportionen nach den Flächen und dem Körperverhältnis und aller Teile unter sich und zum Ganzen, Gleichheit, Kontrast, Rhythmus, Harmonie u. s. w., — alles dies kommt schon an den einfachen mathematischen Figuren und Körpern und ihren Zusammensetzungen (z. B. gleichschenkliges Dreieck auf einem Rechteck und Halb-

kreis auf einem Quadrat u. s. w.) zur Geltung, damit auch in der ihre Formen verwendenden, ja nur auf sie angewiesenen Architektur.

Im besonderen wichtig und wohlgefällig sind dabei die den statischen Anforderungen entsprechenden und Gleich- und nötigenfalls Gegengewicht anschaulich zeigenden Figuren. So die symmetrischen. So alle, welche den Schwerpunkt statisch gesichert zeigen.

Je ausgedehnter die Grundfläche im Verhältnis zur Höhe, desto sicherer ruht ein Körper. Doch ist das architektonisch nicht ohne weiteres maßgebend. Jeder Körper ohne passende Höhe erscheint flach, gedrückt und bietet natürlich weniger Anschauung als ein höherer. Es imponiert zur Masse die Höhe. Die Baukunst setzt ihren Stolz darein, die Materie durch Erkenntnis und Berechnung ihrer Kräfte im Hochbau aufzutürmen. Sie strebt hinauf, ja kann über das Gefühl des Erhabenen hinaus das schwindelnder Furcht erwecken. So ruht die Platte sicherer als der Kubus, aber sie kommt ihm nicht an Wirkung gleich. Dieser steht fester als das höhere Prisma, das durch Höhe aber vielleicht den Kubus mehrfach übereinander darstellt. Die Pyramide steht fester als der gleichhohe Würfel über ihrer Grundfläche, der Kegel fester als die Walze u. s. w. Die Höhenentwicklung aber muß mit der Statik sich wohlgefällig vereinen. Zu niedrig ist unschön; zu hoch erscheint, abgesehen vom etwaigen Zu-Dünnen, unsicher. Unzählige Bezüge finden hier statt. Die Zusammensetzungen ändern natürlich. Ich bringe mit einem sehr stumpfwinkligen gleichschenkligen Dreieck auf einer Fläche sehr wenig Wirkung hervor. Setze ich dasselbe aber auf eine rechtwinklige Hochfigur, so bildet es hier (als Giebel) einen wohlgefälligen Abschluß.

Es sei kurz bemerkt, daß Architekten im Quadrat oder dem entsprechenden Dreieck die architektonische Normalfigur gesehen haben.

Alle Formen, welche die Stabilität gefährdet zeigen, sind architektonisch beunruhigend, absonderlich, grotesk oder häßlich und widersinnig. Ein schiefer Turm, eine unsymmetrische Turmpyramide, eine überhängende Mauer u. s. w. verletzen unser Sicherheitsgefühl. Die unsymmetrische Form überhaupt wirkt unruhiger (also auch unter Umständen anregender, malerischer u. s. w.) als die symmetrische.

Der einfache Bau verwendet das Material wohl, wie es sich findet. Rohbau nimmt die gefundenen oder gebrochenen Steine, wie sie sind, schichtet sie zum Beharren für seine Raumbildung auf, oder verbindet sie durch Klammern, durch Bindemittel wie Mörtel u. dergl., verwendet das Holz rund, wie es aus dem Walde kommt.

Die Baukunst kann auch diesen Naturbau für gewisse ästhetische Wirkungen verwenden, wird aber möglichst auch jedes einzelne Stück zum bequemeren Gebrauch und zur ästhetischen Ordnungs-Wohlgefälligkeit in mathematisch genauer Form herrichten. Die Steine zur Wand werden als rechtwinklige Parallelepipeden behauen, gebacken und gebrannt u. s. w. Die durchgehende Ordnung jedes Sichtbaren zeigt — wie bei einer Dichtung in Versen im Gegensatz zu der Wortzusammensetzung der Prosa oder in einer Musik im Gegensatz zu den Tönen des gewöhnlichen Sprachausdrucks — von vornherein die Kunst, die Unterwerfung und Beherrschung der Materie durch den Geist.

Es kann nun die Baukunst ihre Raumgestaltung unter besonderer Betonung des Charakteristischen, des Materials und der dadurch nötigen Konstruktion zur Ausführung bringen. Sie kann aber auch nur ihre Raumgestaltung im Auge haben und die Materie und alles Dahingehörige als durchaus untergeordnet behandeln und für den Anblick „vernichten". Daß die Konstruktion gut und richtig sei, wird dann vorausgesetzt und daß somit alles trage und halte, aber wie das geschieht, welche Materialien dabei dienen, wird weder gezeigt, noch konstruktiv-symbolisch angedeutet, ja es kann für verwerflich gelten, die Konstruktion selbst zu zeigen. Wenn z. B. die dorische und gotische Baukunst uns konstruktive Schönheit zeigen, so strebt die Renaissance vielfach zur reinen Raumschönheit. Auch der Schmuck wird dann nicht konstruktiv, sondern dekorativ, mit Rücksicht auf die ideale und formale Schönheit verwendet. Dies ergibt verschiedene Stilweisen, von denen aber die eine nicht die andere verurteilt, sondern sie sind nebeneinander, jede in ihrer Art, berechtigt.

Die Baukunst schafft sowohl Vollräume, die nur von außen, als Hohlräume, die nur von innen, als Raumgebilde, die von außen und innen zur Anschauung kommen. Eine Mauer für sich ist ein ausgefüllter Raum, der nur ein Außen hat; ebenso manches Monument, reiner Terrassenbau u. s. w. Eine Grotte in einem Felsen, ein Zimmer als solches, ist reiner Innenbau. Ein Gebäude mit der Aufgabe, Außenansicht und Innenräume in gleicher Weise befriedigend, wohlgefällig zu zeigen, gibt die — höhere — Verbindung.

Die Hauptaufgabe der Baukunst im engeren Sinn ist, für den Menschen eine feste, beharrende Behausung herzustellen, also einen geschützten Raum, in dem er sich frei bewegen und die notwendigen Dinge um sich haben, auch als Gesellschaftsgeschöpf existieren, eine Thätigkeit ausüben kann u. s. w. Schon in dieser Weise verlangen wir eine nach menschlichem Maße genommene

gewisse Großräumigkeit, zu der dann auch noch Vielräumigkeit kommt. Räume, in denen eine Familie, eine Genossenschaft von Menschen, oder sonstige größere Versammlungen, vielleicht auch noch in verschiedenen Beschäftigungen mit vielen Geräten, mit vielen Tieren u. s. w. Schutz finden sollen, vervielfältigen diese Anforderungen. Behausung, Haus der verschiedensten Art, Palast, Kirche, Burg, die Stadt als Ganzes, alles Dahingehörige, ist also architektonische Aufgabe.

Das Planen, der Entwurf und die völlige Vorstellung geschieht in der Phantasie des Künstlers, der die formal bestimmte anschauliche Darstellung durch Zeichnung (Grundriß, Aufriß, Durchschnitt, Spezialzeichnungen) oder durch ein Modell geben kann. (In der alten Zeit war das Modell dafür beliebt.)

Die zur Beharrung und zum Schutze erforderliche schwere Materie verlangt dann aber namentlich bei Großräumigkeit große und meistens auch mannigfache mechanische Arbeit, Aufgebot vieler menschlicher Kräfte. Wegen der mathematischen Bestimmtheit der Formen können aber die Arbeiter nach dem Plane des Entwerfers durch mechanische Arbeit und mit Hilfe des Maßes das Werk herstellen, wobei natürlich das technische Können, das Material u. s. w. vorausgesetzt ist. (Der Künstler und der Werkmeister können dabei sogar derart auseinanderfallen, daß der Künstler-Entwerfer vom Konstruktiven wenig oder nichts versteht und nur einen Plan macht, den der Techniker dann mit seinem Wissen und Können ausführen läßt. Am leichtesten kann dies geschehen bei einer dekorativen Kunstrichtung. Die Renaissance liefert dafür viele Beispiele. Ebenso kann der Techniker für sich entwerfen und der Künstler schmückt nur seinen Bau. Dort wie hier geht, wo dies Prinzip durchgreift, der lebendige Zusammenhang verloren zwischen der Ideen- und der Materien-Formung und drängen sich gewöhnlich schnell andere Tendenzen, z. B. malerische oder, wo der Ingenieur herrscht, die Lust am Konstruktions-Kunststück vor, wodurch die architektonische Schönheit Schaden nimmt. Das Gute im Ueblen kann bei solcher Einseitigkeit sein, daß der eine dem andern neue Aufgaben stellt, für welche neue Konstruktion oder neue Schönheit gefunden werden soll. Der gründliche Architekt wird sich immer sowohl auf die Form, als auf die Konstruktion verstehen oder er gleicht einem Kavalleristen im Kriege, der zwar reiten kann, aber kein Soldat ist, oder zwar Soldat ist, aber nicht reiten kann.)

Vorbildlos ist in der Natur die architektonische Gestalt, welche der Mensch schafft. Idee und Zweck ist darin das Formende, Gestalt-Gebende.

Hierin, dann in der Durchgeistigung der Materie durch ihre Beherrschung spricht sich der Geist, das Leben aus. Jedes Kunstwerk muß auf die Phantasie wirken, so auch das architektonische. Eigentümlich ist nur dessen Art der Umsetzung von seelischen Stimmungen und menschlichen Zuständen in Raumformen und Bildungen, die, wie jede Kunst verlangt, schön oder doch lebendig charakteristisch und klar sein sollen. Vom Gewöhnlichen und Niedlichen bis zum Erhabenen, dem Kolossalen, ja Schrecken Einflößenden, vom Einfachsten bis zum Phantastischsten reicht auch hier die künstlerische Kraft. Die einfache Häuslichkeit, die reiche Geselligkeit, die ernste Arbeit, die Art der Arbeit, Reichtum, Prunk, Verschwendung, Sinnentaumel, Erhebung, Macht aller Art, schwere Strafe, Stadt- und Volks-Verkehr und Freude, Schutz und Trutz, die Gottesidee des Volkes und was es nun ist, wird architektonisch in Häusern und Fabriken und Palästen und öffentlichen Gebäuden aller Art, in Burgen und Tempeln und anderen Bauten charakterisiert und repräsentiert. Der Volkscharakter zeigt sich dadurch allen sichtbar in seiner eigentümlichen Architektur; im Stil der gewöhnlichen Gebäude sein gewöhnliches Wesen und Leben, im Stil der idealen Bauten, in denen der Künstler möglichst unbeschränkt die Größe und Schönheit seiner Idee zur Ausführung bringen kann, sein Idealismus. Geologische, klimatische Verhältnisse nach Ebene und Gebirge, Sumpf oder Wüste, dem zur Hand liegenden Material, Hitze oder Kälte, Regen, Schnee, Stürme u. s. w. kommen dabei des weiteren zur Geltung.

Wie die Kunst mit dem Zweck und Nutzen nicht unverträglich ist, ward früher auseinandergesetzt. Es ist darum verkehrt, die Baukunst nur insoweit sie symbolisch ist, gelten zu lassen, ihre Geschichte mit Bautasteinen und Totenhügeln zu beginnen, die Nutzwohnung des Menschen aber bei Seite zu lassen, als ob in ihr gar keine Idee vorhanden sei. Sie ist nicht auf das Gotteshaus und entsprechende Bauten und Monumente, die keinen unmittelbaren Zweck haben, zu beschränken. Je weniger der Künstler durch den Zweck gebunden ist, desto freier kann er die architektonische Schönheit offenbaren, aber doch ist auch der Zweck selbst wieder Idee und Leben gebend. Sobald man beim Nutzbau anfängt auf Schönheit zu achten, z. B. auf schöne Verhältnisse, Einheit in der Mannigfaltigkeit, Eurhythmie u. s. w. und auf einen idealen Ausdruck, sobald beginnt die Kunst.

Wer in solcher Weise baut, ist künstlerisch thätig. Wer den im Plane oder im Vorbild gegebenen Bau mit Maßstab und Richtscheit, mit Axt und Kelle herstellt, ist Handwerker; Handwerker auch jeder, der nach dem Herkommen

und der Routine allein, oder nach Mustern, aus denen er zusammensetzt oder die er nachahmt, ohne Bethätigung der Phantasie und eigene schöpferische Kraft sein Bauwerk herstellt.

Da, wo die Hauptformen und Hauseinteilungen an sich durch Ueberlieferungen gegeben sind, wird zwar die entwerfende und so außerordentlich wichtige kombinierende Phantasie beschränkt, aber dafür kann die Feinheit und Durcharbeitung des Einzelnen um so mehr ausgebildet werden und sich eine gewisse Stilvollkommenheit für das Ganze, wie für alle einzelnen Teile ausbilden, wofür nur an die griechischen Tempelbau-Stile erinnert sei, die in ihrer Art das Mustergültige für die in ihnen angewendeten Formen schufen.

Betrachten wir kurz einige der ersten baulichen Gestaltungen.

Das Bedürfnis, sich eine Schutzstätte zu schaffen, ist dem Menschen so angeboren wie den Tieren. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß der Mensch nicht, wie wohl behauptet worden, von Vögeln oder von dem Dachs oder Biber gelernt hat, sich eine Wohnstätte zu bereiten. Sein eigener Instinkt lehrte ihn, sich in einer Höhle zu bergen und diese nach Umständen zu erweitern, sich Zweige zusammenzutragen, Holz und Steine aufzuschichten. Hat er sich unter dichtem Gebüsch geborgen und regnete es doch hindurch, so hat er nicht erst vom Vogel gelernt, Halme herbeizubringen, sondern er hat aus eigener Klugheit schon Gebüsch, Rinde, Gras u. dergl. noch darüber gebreitet; er hat das Loch in einer Höhle verstopft, den Eingang derselben vor dem Winde geschützt. Dann hat der Mensch Felle anzuwenden gelernt, hat das Flechten und das Gewebe erfunden, hat Hammer, Axt, Säge gebraucht und sich das härtere Material des Steines und der Waldungen bequemer zugerichtet, wenn er sich seine bergende Stätte baute.

Uebergehen wir die ersten Zeiten, die stammelnden Jahre der Menschheit, möchte man sagen, wo sie noch an der Brust der Natur lag, noch zu ihr gehörig und durchaus abhängig, wie der Säugling. Sehen wir sie in den Kinderjahren. Wo sie geboren ist, wissen wir bekanntlich nicht; aber wo und wie sie erzogen ist, vermögen wir vielfach zu erkennen. Wenn wir sie dabei beobachten, so werden wir finden, daß, wie im Einzelleben des Menschen die Eindrücke der Kindheit das ganze Leben nicht verwischen kann, so die Völker in Jahrtausenden der Zivilisation die Eindrücke ihrer Kindheit nicht verlieren.

Beginnen wir mit dem Nomaden, der in wald- und gebirgslosen Steppen mit seinen Herden wandert. Er kann mit dem zahlreichen Vieh, dessen er zu seiner Nahrung bedarf, nicht jeden Abend oder doch nicht wochen- oder monatelang an einen Platz zurückkehren, den er sich zu einer festen

Wohnung hergerichtet hätte. Er ist gezwungen, mit den Herden zu wandern. Schutz aber gebraucht er gegen die Kälte der Nacht und sonstige Unbill der Witterung. Will er nun nicht jeden Abend sich wie ein Dachs in die Erde hineingraben, was übrigens nicht aller Orten möglich wäre, so muß er sein Haus mit sich führen. Felle der Tiere oder Matten aus Rohr und Gräsern bieten sich ihm zuerst in gräser- und tierreichen, aber holz- und steinarmen Gegenden. Sie sind leicht zu transportieren; dem zahmen Vieh kann man sie mit Bequemlichkeit aufbürden. Aber jede Person unter einem besonderen Schirme, hieße nichts anderes als in seinem Rocke schlafen. Es ist die Geselligkeit, die der Mensch verlangt, ein Schutz soll mehrere Personen vereinigen; das einfachste Mittel ist nun, die Decken derart auszuspannen, daß sie sich über einen weiteren Raum ausdehnen, ohne den Bewegungen der darunter Sitzenden hinderlich zu sein — ein Zelt zu machen. Eine einzige Holzstange genügt nötigenfalls; sie wird in die Erde gestoßen und das Zelt darüber gespannt und befestigt; leicht wird es dann an die Erde gepflöckt. Auch die Holzstange ist unschwer zu transportieren. Dieses Zelt findet sich bei allen Nomaden, — es gibt das Spitzdach. Größerer Holzreichtum und bessere Transportmittel, z. B. der Gebrauch von Karren und Wagen, werden häufig diese Form verändern und Zelte zum besseren Abfließen des Regens über mehrere Rundstäbe gespannt, Jurten oder auch geräumigere Langzelte ermöglichen. (Die eingedrückten Formen der chinesischen Architektur sind Zelt-Ueberlieferungen und Anschauungen.)

Waldbewohner haben nicht wie die Nomaden der Steppen Veranlassung, mit den Stützen für ihr Dach zu sparen. Das Dach aber wird auch ihnen am bequemsten sein. Das einfachste für ein Jägervolk oder überhaupt für Waldbewohner ist, ein Schirmdach über einen horizontal stehenden Ast eines Baumes oder über einen schief aufsteigenden Baum zu werfen. Möge dieser Schirm nun aus Fellen, aus Baumrinde, oder aus Zweigen, die mit Gras, Rasen u. dergl. bedeckt sind, bestehen. In steinlosen, aber holzreichen Gegenden, die zum Ackerbau benutzt werden, wird ein solches Langdach, gebildet aus Holzstützen, gedeckt mit Rohr oder Stroh oder Rasen, ebenfalls das Einfachste sein. So finden wir es denn auch noch heutigentages z. B. in Norddeutschland. Die ganze Wohnung ist ein kaum über die Erde gehobenes Langdach; ja die Scheunen sind nicht selten nur solche Langdächer ohne jegliches Mauerwerk.

Anders ein Bau in holzarmen Gegenden. Ackerbau bei Holzmangel wird die Menschen zwingen, die Erde selber zum Wohnsitz zu erwählen.

Man muß sich in den Boden hineinwühlen. Nichts ist natürlicher als die herausgeworfene Erde zum Schutz gegen das durchsickernde Regenwasser über den Bauplatz zu schütten, statt sich damit den Eingang zu versperren. Wir erhalten dadurch von selber eine Kuppelform, ein Gebilde, das an Maulwurfs- und Ameisenhügel erinnert. Armenien, Kurdistan und Tibet liefern uns solche unterirdische Häuser mit Backofendächern.

Der Bewohner klüfte- und höhlenreicher Gebirge wird Kluft und Höhle zum Wohnsitz erwählen. Sein Bestreben wird es sein, dieselben zu erweitern oder bequemer zu machen. Ausnahmsweise führt dies zu einer wirklichen Höhlen-Baukunst (z. B. in Phrygien und Indien).

Wo eine Menge Bruchsteine sich finden oder Holz, das man mit der Axt und Säge bearbeiten gelernt hat, da wird man früh den Nachteil, den jede dreieckige Form wie beim Zelt für die Bequemlichkeit des Menschen hat, zu tilgen bestrebt gewesen sein. Man errichtet gradaufsteigende Wände, passend für die Bewegung des aufgerichteten Menschen und bedeckt den so hergestellten Raum. Dasselbe geschieht dort, wo man die zähe Erde zu Massen formen lernt und sie getrocknet oder gebrannt als Material benutzt. Die Wände werden aus Steinen allein gebildet oder aus Baumstämmen zusammengeblockt oder nur das Gerüst wird von Holz erbaut, die Zwischenräume aber durch Rohr, Lehm, Steine u. dergl. geschlossen. Man lernt das Holz nach Zimmermannskunst verbinden; man lernt mit Lehm, Asphalt, Mörtel u. s. w. mauern. Auf nassem Grunde finden wir dabei schon in den frühesten Zeiten die Wohnung durch Steine oder Erdaufwurf oder durch einen Pfahlrost über den Boden gehoben; dazu die sogenannten Pfahlbauten in Seen.

Hatte man bei Steinbau Wände aufgeführt, so handelte es sich darum, diese zu bedecken. Steine brechen selten in großen Platten. Zum Ueberspannungsmaterial eignen sie sich daher nicht besonders. Denn selbst da, wo sie große Deckflächen abgeben könnten, verlangen sie, um nicht durch ihr eigenes Gewicht in der Mitte durchzubrechen, solche Stärke, daß nur viele Menschenkräfte die dicken großen Platten auf die Wände heben können. Man denke nur an eine Weite von zehn Fuß, welch ein Gewicht sich dabei durch die erforderliche Dicke des Steines herausstellt. Diesem Uebelstande abzuhelfen ist man also genötigt, in dem Raum innerhalb der Wände Stützen für die Steinplatten herzustellen, d. h. Pfeiler oder Säulen zu errichten, die auf kleinere Entfernung als Träger für die nun kürzer zu brechenden Platten dienen. Leichter freilich ist es, den Holzbau mit dem Steinbau zu verbinden; ist kein langes starkes Holz vorhanden, so werden die Räume immer noch

schmal ausfallen. Mit langen, starken Balken kann man bedeutende Räume überspannen, namentlich wenn man auch hier einen Pfeiler oder eine Holzsäule dazwischen stellt. Es ergibt sich eine flache Steinplattendecke; oder die Decke wird mit Balken und Brettern hergestellt; zum Schutze gegen Hitze und Regen wird etwa ein erhärtender Lehmschlag darüber gedeckt. Anstatt des flachen Daches von Holz kann man nun aber auch ein steileres Dach über den Wänden errichten.

Aber der erfinderische Mensch blieb bei solchen Aushülfen für den Steinbau nicht stehen, den er wegen der Festigkeit, Sicherheit vor Feuer u. s. w. besonders gern anwandte. Er lernte mit Steinen einen Raum überdecken, indem er dieselben überkragte, das heißt die Steine der höheren Schichte stets um etwas über die unteren Schichten vorstehen ließ, bis die Reihen gegen einander stießen (Fig. 9).

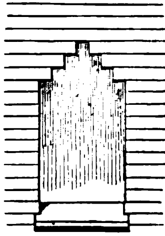


Fig. 9. Ueberkragung.

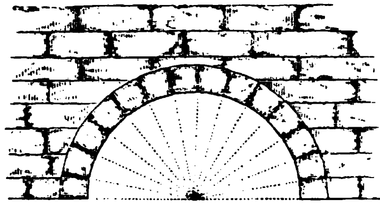


Fig. 10. Wölbung.

Alle Schwierigkeiten jedoch waren gehoben, als man den Gewölbebau erfand (Fig. 10). Bei diesem werden keilförmig zulaufende Steine in Bogenstellung an einander geschoben. Da der innere Kreisbogen, den die Spitzen der Keile bilden, kleiner ist, als der äußere, von den breiteren Köpfen gebildete, so können die Steine nicht durchfallen, können sich auch nicht hinausschieben, sobald sie an den Seiten und von oben genügendes Widerlager und Belastung haben.

Nehmen wir eine Mauer von Stein. Der einzelne Stein gibt keinen Bau, nur mehrere zusammen. Soll sogleich die Beherrschung und feste Verbindung der Materie in die Augen springen, so wird man die einzelnen Steine dazu herrichten; als kristallinisches Gebilde will man sie in einer kristallinisch scharfen Form sehen. Diese Einzelbildungen werden zu einem Ganzen, einer Mauer fest zusammengefügt. Das Ganze muß eine mathematisch genaue Form zeigen in schönen Verhältnissen. Gesetzt, dieselbe zeige die Ge-

stalt eines regelmäßigen Vierecks. Ist dieses groß, so ist es möglich, daß die Einheit des Ganzen den Eindruck der Vielheit in den Steinen gänzlich erdrückt; ich bekomme dann das Gefühl des Einförmigen und muß danach streben, dieses durch richtige Vielheit, also etwa durch Gliederung aufzuheben. Dazu bieten sich die Abschlüsse des Bauwerkes dar. Ich gebe ihm z. B. eine horizontale Dreiteilung (siehe Erstes Buch, S. 29), ein Unten, eine Mitte, ein Oben. Unten drücke ich die Verbindung mit dem Boden aus, oben schließe ich die Mauer ab. Beides etwa durch eine Vorlage von Steinen. Aber die Linien der Horizontalen erscheinen zu starr, nicht wechselnd genug. Ich kann die Vertikale zur Belebung stärker hervortreten lassen, indem ich z. B. die Mauer oben zinnenförmig baue. Auch der Forderung dieses Wechsels ist genügt. Weiter kann ich nun die Länge gliedern, indem ich sie z. B. durch dickere Mauerstreifen unterbreche. Regelmäßigkeit ist dabei überall gefordert, dann Schönheit der Verhältnisse untereinander, das ist schöne Proportion. Von dem Ganzen wird nun verlangt, daß es den statischen Anforderungen durchaus genüge, auch in der Farbe dem Auge wohlgefällig sei. Man kann noch weiter die Einzelheiten verfolgen, z. B. in der Form und Ordnung der Steine, wie sie gestaltet, geschichtet und mit einander verbunden sind. Man sieht schon nach solchen Andeutungen, welch eine Menge von ästhetischen Anforderungen bei diesem einfachsten Bau in Anwendung kommen können, obwohl von einer freieren dekorativen Behandlung noch ganz abgesehen wurde.

Konstruieren wir ein einfaches Haus. Wir nehmen vier ringsum schützende Wände mit einem Dach. Die Feuchtigkeit der Erde wird es zweckdienlich machen, den Boden des Hausgemaches über die Fläche der Erde zu erhöhen. Ebenso werden die unteren Lagen der Wände zweckmäßigerweise stärker sein als die oberen, weil sie die größte Last zu tragen haben. Dabei wird das ästhetische Prinzip der Harmonie sich geltend machen. Der Bau steht auf der Erde. Wo diese aus Felsenmassen besteht, werden größere Steinquadern eine ausgezeichnete Ueberleitung von dem Boden zu dem gebauten Hause bilden. Ihre Massigkeit erinnert an den gewachsenen Fels. Selbst eine rauhe Bearbeitung kann hier erwünscht sein; eine sehr sorgsame Glättung dieser Grundsteine gibt keine rechte Vermittelung, wenn nicht auch der Boden um das Haus in den Bereich der künstlerischen Thätigkeit gezogen und bearbeitet oder durch Platten und dergl. geziert wird. So verlangt der Nutzen wie der Schönheitssinn ein sichtbares Fundament. Das Wesen seiner Schönheit ist Festigkeit und Vermittelung mit dem Baugrund — nicht etwa Zierlichkeit. Aus diesem Fundament erhebt sich nun der Hausbau. Bauen ist eine künst-

lerische Thätigkeit; die Wand soll nicht mehr aussehen, als ob die Natur sie herrichtet. Statische und mathematische Gesetze sind nicht bloß anzudeuten, sondern strenge einzuhalten. Denn die Kunstschönheit der unorganischen Natur besteht darin, daß die in ihr liegende Gesetzmäßigkeit zum Ausdruck gebracht und vollständig entwickelt werde. Auf die demgemäß errichteten Wände kommt das Dach. Wir haben damit eine Dreigliederung nach der Höhe in Fundament, Wand und Dach. Die Lehre von den Proportionen tritt hier nun wieder in Kraft. Es muß ein Wohlverhältnis zwischen den drei Teilen gesucht werden. Nach dem Gesagten wird eine Hervorhebung dieser einzelnen Glieder den einfachsten und klarsten Schmuck geben; diese Hervorhebung und zugleich Verbindung geschieht etwa durch einen Wulst oder Gurt, der das Fundament mit der Wand verbindet — gleichsam ein Gurt auf einem Gurt, indem das Fundament selber diese Funktion zwischen Erdboden und Haus erfüllt — und durch einen ähnlichen Gurt gegen das Dach, wenn dieses nicht vorspringend ist, durch Stützen bei einem überhängenden Dache, die in geeigneter Weise die Ueberleitung von der senkrechten Wandfläche zu der schrägen des Daches bilden.

So wäre die Höhe nach ihren wesentlichen Teilen gegliedert.

Was die Breite betrifft, so ergibt sich hier keine Gliederung nach den Hauptbestandteilen. Aber der Eingang zum Hause, die Thür oder das Thor, wird sich uns sogleich bieten. Sobald wir die Thür in die Mitte des Hauses setzen, bekommen wir eine Dreiteilung — eine Mittelpartie und zwei symmetrische Seiten. Der offene Raum der Thür, dann namentlich die Bedeckung derselben, die das ganze darüber ruhende Gewicht der Wand zu tragen hat, ist auszuzeichnen. Ein festerer, stärkerer Bau der Thürpfosten, welche säulen- oder pfeilergleich die darüberliegende Last tragen, geschlossen durch einen starken Holz- oder Steinbalken, oder durch einen Bogen, oder auch ein einfacher Gurt oder Saum, der die Wand gegen die Oeffnung zusammenzufassen und zu halten scheint, so wird sich je nach größerer oder geringerer Wucht der Wandmasse die ästhetische Auszeichnung mit der Zweckmäßigkeit verbinden. Will man außer der Thür noch Luft- und Lichtlöcher anbringen, so kann dies in der verschiedensten Weise geschehen. Nehmen wir eine Zeit an, die noch kein Fensterglas kannte, das nicht bloß Licht hereinläßt, sondern auch abschließt. Wem es auf das Hinausschauen aus dem Hause nicht ankommt und wer nicht jeden hineinsehen oder hineinsteigen lassen will, der wird jene Lichtöffnungen hoch, z. B. unmittelbar unter dem Dach anbringen, wobei auch noch der aufsteigende Rauch vom

Herde des Hauses den geeignetsten Ausweg findet. Will man hinausschauen und zugleich der Sonne größeren Eingang verschaffen, so setzt man die Oeffnungen tiefer und macht sie größer. Sie heißen dann Fenster und bekommen konstruktiven oder dekorativen Abschluß und Einfassung. Der ordnende Sinn wird ihre Stelle von der Hauptöffnung des Hauses, von der Thür aus, bestimmen.

Jener oben beschriebene Bau, vierseitig, mit Fundament, Wand, Dach, die Thür in der Mitte, Luft- und Lichtlöcher am Dach — das Urbild des griechischen Tempels — wird kühl und dunkel sein, sich also hauptsächlich für südliche Gegenden eignen. Freilich ist er für keine Arbeit passend, die viel Licht erfordert. Licht und doch Schutz zu gewinnen, ohne die Kühle und das Schattige des inneren Raumes zu opfern, dazu ist am dienlichsten, das Dach weit überstehend zu bauen, so daß man in seinem Schutz vor Regen und den heißesten Sonnenstrahlen die Beschäftigungen des Tages verrichten kann. Ein sehr weit überstehendes Dach oder die Vorhalle stützt man dann am leichtesten durch Pfeiler oder Säulen (Fig. 11). Das Dach kann flach sein, oder es sei erhöht, etwa ein Satteldach.

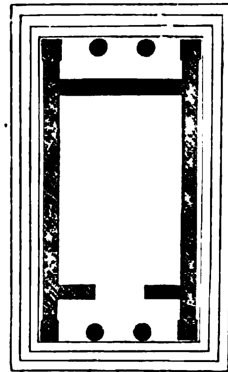


Fig. 11. Grundriß eines Anten-Tempels.

Was die Fronte eines solchen Gebäudes betrifft, so ist leicht einzusehen, daß die größere Mannigfaltigkeit durch den Giebelbau erreicht wird; zu den horizontalen und vertikalen Linien kommen die schrägen Schenkel des Dachdreiecks, die zugleich die senkrechten Wände fest zusammenzuhalten scheinen. Bei den Seitenansichten hat man die Horizontalen des Fundamentes, der Wand und des Daches; dieser Parallelismus ist eintöniger. Die Giebelfronte des griechischen Tempels und der Bauten des Mittelalters hat die größte ästhetische Berechtigung.

Welch schönen Bau die Kunst aus einem solchen einfachen Raum entwickeln kann, werden wir bei der Betrachtung der Stile sehen.

Nehmen wir einen zusammengesetzteren.

Es sollen mehrere Räume innerhalb einer Behausung nötig sein. Nehme man z. B. 8 (Wohn-, Schlaf-, Küchen-, Aufbewahrungs-, Treppen-Räume u. dergl.), so handelt es sich darum, diese 8 Räume am zweckmäßigsten aus dem Grundraume aufzuteilen. Man bedenke nur, wie oft 8 Räume verschieden nebeneinander gesetzt (permutiert) werden können, welche richtige

Kombinationskraft dazu gehört, die passendste, bequemste Raumordnung herauszufinden. Ist die Anzahl von Räumen sehr bedeutend, so reicht das Versuchen im Entwurf gar nicht mehr aus, sondern nur Begabung, gleichsam Instinkt vermag das Richtige zu finden. Wir achten gewöhnlich auf diese Schwierigkeit nicht so sehr, weil die Zeit meistens eine bestimmte Praxis herausgebildet hat, welche dieses Raumteilen vereinfacht. Sie wird ganz aufgehoben, wenn die Versuche der Jahrhunderte zu einem feststehenden Endresultat geführt haben und ein bestimmtes Schema gewonnen ist. So z. B. bei echten Bauernhäusern (das sächsische, anglische, oberbairische Bauernhaus u. s. w.), in den meisten Bürgerhäusern des Mittelalters, beim Kirchenbau u. s. f., in jedem derartig festen Stil. In solchem Falle, wo die Zweckmäßigkeit der Teilung keine Schwierigkeit macht, kann der Künstler, wie schon bemerkt wurde, um so sorgfältiger die Formen ausbilden und zum klassischen Ausdruck bringen, weil er eine solche feststehende Komposition fortwährend durchzustudieren vermag, bis er den schönsten Ausdruck gefunden hat. Es geht damit ähnlich, wie im Drama: gegebener Stoff und feststehende Gliederung, wie z. B. bei den meisten griechischen Tragödien; andererseits die willkürliche Erfindung und Zusammensetzung eines Stoffes. Wo die vollendete Durchführung am leichtesten, ist nicht schwer zu erkennen.

Wir haben bisher das einstöckige Haus genommen, gegliedert nach Außen durch Fundament, Wand, Dach. Nehmen wir ein mehrstöckiges. Fundament, Dach bleibt. Die Wand wird den Ausdruck des Innern geben können, also nun den Stockwerken gemäß etwa durch Gurtgesimse geteilt werden. Andernfalls ist sie ausdruckslos. Ein Magazin sei angenommen (s. Fig. 14). Macht solcher Bau den Eindruck des Festen, Wohl-Schützenden, so ist einer Hauptbedingung Genüge gethan. Auf Schmuck macht er keinen Anspruch. Die Abschlüsse wollen wir sehen: also Fundament, Dachgesims oder Dach. Die Oeffnungen für Luft und Licht werden nur als Maueröffnungen, Lucken betrachtet; in diesem Falle wird der Baumeister sie kaum auszeichnen (obwohl der einfachste Fenstersturz, die einfachste Umrahmung von der größten ästhetischen Bedeutung ist); wird die ganze Wand einheitlich behandelt, so haben wir dann die gewöhnlichste Nutzbau-Wand mit geschützten Löchern darin. Sobald die Bodenräume des Magazins aber durch Gesimse ihren Ausdruck auf der Mauer finden, sobald beginnt ein ästhetischer Sinn daran sich zu zeigen.

Bei ganz gleichen Verhältnissen wird ein solcher Bau durch Betonung und Auszeichnung der Fenster als der Oeffnungen für menschliche Wohnungen

sich schon bedeutend verändern. Gleichteilung der Stockwerke wird leicht zwangsmäßig erscheinen, besonders wo deren viele sind. Besseren Eindruck machen ungleiche (aber ansprechende) Verhältnisse.

Das Hauptstockwerk, in welchem sich das Wohnen am herrlichsten ausspricht, wäre äußerlich durch Höhe, dann auch durch Schmuck auszuzeichnen. Gewöhnlich fällt dies dem ersten Stockwerk zu, welches gleichsam über die Straße und das Bedürfnis des darauf verkehrenden Lebens hinweghebt und doch nicht durch die Höhe des Treppensteigens allzu unbequem ist. Sind mehrere Stockwerke da, so wird das Erdgeschoß noch zum Fundamente gezogen werden können. Massig, stark — leichter als das Fundament, aber schwerer als die darüber sich aufbauenden Wände — wird es Sicherheit und Kraft ausdrücken. Der Quaderbau oder die Andeutung von Quadern wird ihm zukommen oder bei anderen Bauten die sonstigen Ausdrücke der Festigkeit. Darüber nehmen wir das Hauptgeschoß an. Hoch in edlen Verhältnissen, die gleich weit von Schwächlichkeit wie von Schwerfälligkeit entfernt sind, soll es emporwachsen. Wachsen! Nicht mehr so schwer sich aufschichten, wie das untere Geschoß — es sei denn, daß man dem ganzen Gebäude den besonderen Ausdruck der Festigkeit, etwas Festungsmäßiges — geben wollte. Das darüber befindliche Geschoß wäre leichter zu behandeln. Diese Leichtigkeit kann sowohl durch noch größere Schlankheit erreicht werden als auch durch geminderte Verhältnisse, indem man es niederer als das Mittelgeschoß macht. Natürlich wird hier die Idee des Baues maßgebend sein. In ähnlicher Weise können etwaige weitere Stockwerke behandelt werden. Ueber das Dach werden wir bei den verschiedenen Stilen zu sprechen haben. Wo es schützend übersteht, bekommt es gerne seine besonderen (sehr verschiedenen) Unterstützungen. Auch dort, wo keines sichtbar ist, muß sich die Wand zusammenfassen zum Abschluß des Ganzen. Durchbrochene Arbeit und nach oben sich verjüngende Formen werden dabei am besten zu dem Luftelemente stimmen und mit diesem vermitteln. Außer den gewöhnlichen Mauerabschlüssen des Bandes, Wulstes u. s. w. werden sich also Zinnen, Balustraden, Türmchen u. s. w., sodann Statuen zu solchem Zwecke am besten eignen.

So wäre das zusammengesetzte Gebäude nach der Höhe durch Horizontalen gegliedert, auch eine Breitengliederung kann notwendig werden, um nicht bei sehr großer Breite die horizontalen Linien zu sehr überwiegen zu lassen. Bei vielen und kräftig behandelten Thür- und Fensteröffnungen wirken schon deren Vertikalen gegen die Breitenflächen belebend. Die einfachste Gliederung geschieht durch Teilung der Stockwerk- oder Mauerbreite

mittels Vertikallinien, wozu sich kräftige Stützenandeutungen am besten eignen (Lisenen, Pfeiler, säulenartige Glieder). Fig. 12 gibt die trefflichste Erläuterung. Ganz gewaltige, als Rustica sich massig charakterisierende Mauern haben natürlich nicht die Zuthat von Stützenandeutungen nötig.

Am kräftigsten geschieht die Breitengliederung durch Vorschieben und Zurückziehen eines oder mehrerer Gebäudepartien (Flügelbildung), durch Hervorhebung in Höhe, Schmuck u. dergl., eines oder mehrerer Teile. Bei Hallenräumen z. B. wird die Mittelhalle dominierend erhoben und dadurch eine Gliederung bewirkt (s. Fig. 22). Die ungleiche 3, 5, 7, 9 Gliederung u. s. w. wird auch hier häufig die ästhetisch schönere sein, wegen ihres

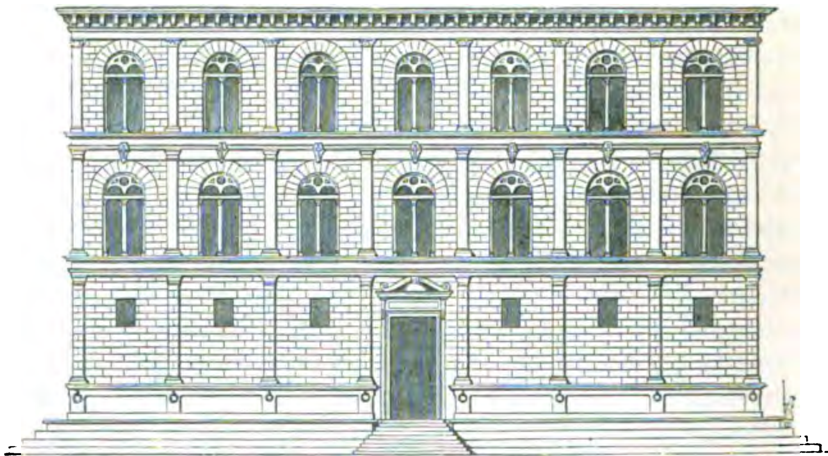


Fig. 12. Pal. Piccolomini in Pienza.

Bezuges zur Symmetrie, deren Einfluß, auch als Ausdruck des Gleichgewichts hier aber nicht wieder näher auseinandergesetzt zu werden braucht.

Bei einer großen Breitenausdehnung wird ein besonders einheitliches Zusammenfassen des Ganzen erwünscht, welches geschieht durch eine beherrschende Erhöhung des Hauptbaues, für welche das Zusammenfassen in eine Spitze (Giebel, Turm) oder eine Kuppel sich besonders ausdrucksvoll zeigt. Wie Mittelbau, Seitenbauten, Flügel wieder in sich gegliedert werden können, ist hier nicht näher zu erörtern. Die streng geordneten Formen der Palastbauten der letzten Jahrhunderte geben die schärfste Anschauung solcher Gliederung — von deren Schönheit oder Unschönheit ganz abgesehen (vergl. Fig. 13).



Fig. 13. Schloß Vaux-le-Vicomte.

Aehnlich mit einer ausgedehnten Seitenansicht. Entweder wird diese als eine Front für sich behandelt oder ein anderes Prinzip kommt zur Geltung, nämlich das des ästhetischen Gleichgewichts, wie wir es in seinem höchsten Ausdrucke beim Bau des gotischen Domes sehen. Erinnern wir uns an das vom vierfüßigen Tier Gesagte. Nehmen wir die Analogie des schönen Pferdes, wo Kopf, Hals und Vorderteil in der Seitenansicht dem Rumpfe das Gegengewicht zu leisten haben. Das gleiche Prinzip finden wir in der Turmkirche befolgt, wo der Turmvorbau des Langhauses die Analogie von dem Vorderkörper des schönen Tieres gibt, der Langbau der Kirche dem eigentlichen Rumpfe vergleichbar ist. Die Höhe des Turmes und die Länge der Kirche wird bei diesen erhebenden Bauten ziemlich gleichgesetzt.

Wo die Seitenansicht durch keine Front bei Langbauten zur Geltung gebracht wird, da hat man jenes Gleichgewichtsgesetz so viel als möglich zu befolgen, wenn es auch selbstverständlich nicht immer einen so vollen Ausdruck finden kann, wie herrliche Kirchenbauten es zeigen. Wir werden bei der Betrachtung der verschiedenen Baustile darauf zurückkommen und sehen, wie man dieses Gesetz bald nicht gekannt oder vernachlässigt oder übertrieben hat. In manchen romanischen Bauten geschieht das letzte, indem man das Werk durch Turmbauten vorn und hinten gleich belebte, dadurch aber das Vorn und Hinten aufhob, ohne daß man doch aus der Seitenansicht den Eindruck einer Fronte zu entwickeln wußte. Es wird gleichsam ein Doppelgeschöpf, wo der eine Halbkörper hierhin, der andere dahin zieht und beide sich leicht schaden. Nur durch die Beherrschung, die ein Mittelbau ausübt, oder durch eine Frontbildung kann solch ein störender Eindruck getilgt werden.

Haben wir bei der Seitenansicht des Baues eine Analogie aus der Tierwelt angezogen, so wollen wir bei dieser Gelegenheit noch anderer Analogien gedenken. Wir sprachen über den Einfluß der Gegenden und des Materials auf den Stil. Wie steht es mit der sonstigen Einwirkung der umgebenden Natur? Ist das gotische Domgewölbe dem Laubwalddache nachgebildet, wie schon die Renaissancemeister tadelnd behaupteten? Der Hufeisenbogen und die Palme, das Minaret und die Cypresse, der italienische Turm und die Pappel, der gotische Turm und die Tanne, die Kuppel und die Pinie sind sie miteinander in Verbindung zu setzen? Vielleicht doch wohl. Wo man die schlanken Cypressen nicht als Totenbäume kennt, wäre man schwerlich darauf verfallen, solche dünne Minarets neben dem Totendenkmale des Propheten, der Moschee, zu errichten, selbst wenn die gleichen Be-

dingungen — Verbot der Glocken, Ausrufen des Gebetes — gegeben wären. Ohne durch Fichten an derartige Pyramiden gewöhnt zu sein, hätte man schwerlich einen Stephansturm entworfen. Doch ist, wie kaum bemerkt zu werden braucht, bei solchen Uebertragungen nicht an ein plumpes Nach-ahmen-Wollen zu denken.

Die Einheit in der Mannigfaltigkeit, um andere ästhetische Grund-forderungen zu beleuchten, kann sich sehr verschieden zeigen. Eine Hauptidee durchwaltet ein oder mehrere Gebäude und gibt das einigende Band. So kann z. B. ein Schloßkomplex mit Mauern, Türmen, Häusern, Ställen Scheuern u. dergl. trotz aller Verschiedenheit auch nach Zeit und Stil einen einheitlichen Eindruck machen. Eine weit schärfer ausgesprochene Einigung gibt die gleiche Grundform, der gleiche Stil, welcher die Mannigfaltigkeit aller einzelnen Formen beherrscht. Strengere Schönheit verlangt stets Stil-einheit. Es ist darauf aufmerksam zu machen, daß man bei der Beurteilung nicht verschiedene Standpunkte durcheinanderschiebt und z. B. statt auf architektonische Schönheit zu sehen, die malerische Wirkung ins Auge faßt, für welche nach den Prinzipien der Architektur zu tadelnde Werke höchst ge-eignet sein können. Ein in einem Zeitraume von vielen Jahrhunderten er-richtetes, hinsichtlich des Stils durcheinander gewürfeltes Schloß kann z. B. sehr malerisch erscheinen, ohne daß es architektonischen Wert hat.

Es ward schon auf die Vermeidung übermäßiger Einheit hingewiesen. Die Vielheit, Mannigfaltigkeit zeigt sich im Wechsel der Linien, Flächen, Glieder, Teile (Mauer, Dach, Stockwerke, Wand, Fenster, Thür, Gesims, Säule u. s. w.). Die strenge architektonische Ordnung liebt möglichste Gleich-heit, Wiederholung derselben Teile: gleiche Säulen, gleiche Fenster im gleichen Stockwerk u. s. w. bis zur Gleichheit desselben Verzierungsschmuckes (Perlen-schnüre, Eierstäbe, Zahnschnitte, Mäander u. s. w.). Doch erlaubt sich hier dieser und jener Stil größere Freiheiten.

Die Harmonie zwischen Idee und Erscheinung muß das Ganze wie das Einzelne durchwalten (siehe Erstes Buch, 4. Kapitel). Sie zeigt sich beim Bauwerk darin, daß es seiner Idee, also meistens dem Zweck entspricht. Wo der Zweck nicht erfüllt ist, stört der innere Widerspruch, wenn er zum Bewußtsein kommt; so schön auch Einzelnes erscheinen mag, das Ganze er-scheint verfehlt, unter Umständen unsinnig und komisch. Eine Miethwohnung ist nicht zu bauen wie eine gotische Kathedrale, ein Sommerpavillon nicht wie ein Festungsturm. Die schönste falsche Façade mit einer Baracke da-hinter mag uns als Façade gefallen; das Ganze wird nur einen falschen

maskenhaften Eindruck machen, der unerfreulich, armselig, betrübend, wenn nicht komisch erscheint. Auf die weitere Harmonie zwischen Bauwerk und Gegend sei hier kurz verwiesen. Wo letztere zur Geltung kommt, muß der Architekt landschaftlichen Schönheitssinn besitzen, damit er nicht gegen den Charakter der Gegend verstößt und etwa in eine Felsenlandschaft bauliche Formen stellt, die für eine Gartenebene ganz ansprechend gewesen wären, zum ernsten, großartigen Gebirgscharakter aber durchaus nicht stimmen.

Einen der wichtigsten Teile der Baukunst bildet die schon berührte Lehre von der Harmonie der Idee und der Erscheinung in Bezug auf die bedeutsamen Glieder oder vielmehr auf alle Teile, weil alles bedeutsam sein soll. Jeder Teil erfüllt eine Funktion; diese soll sich aussprechen; erst dadurch bekommt er ästhetischen Wert, wird er ästhetisch-vernünftig erscheinen. Die Form, welche dem Zweck am besten entspricht, gibt die Grundlage, ist für die Baukunst das Natürliche. Von ihrer Grundform wird die Baukunst ausgehen müssen. Das Konstruktive wird dadurch ins Dekorative hinübergeführt. Wir brauchen nur wenige Beispiele zu geben. Eine Säule soll stützen. An einem Gebäude Säulen errichten, die nichts zu tragen haben, widerspricht der Idee. Bogen öffnen oder entlasten. Eine willkürlich zwecklose Anwendung von Bogen ist unschön. Ein Architrav soll tragen. Er muß auch ästhetisch seiner Last genügen. Wird eine Füllung behandelt, als ob sie die Hauptlast zu tragen hätte, so ist dies verkehrt, und wie nun alle solche Widersprüche zwischen Idee und Erscheinung sich zeigen mögen. Daß die Kunst nicht roh naturalistisch zu Werke geht, sondern sich für die Phantasie mit einer Andeutung, einem Ausdruck der Analogie begnügen kann, ist nach dem früher Gesagten nicht mehr des Näheren auseinander zu setzen. So wird z. B. dort, wo zwei Teile zusammentreffen und zusammenhalten sollen, dieser Zusammenhalt angedeutet durch ein Band, einen Ring, Saum, durch Schnüre u. dergl. Dieses gemalte oder gemauerte Band gibt keine wirkliche Bindung, sondern ist nur ästhetischer Ausdruck, eine Versinnlichung der verborgenen Kräfte, ein Wahrzeichen für die Vernunft, welches lehrt, daß dort ein Halt notwendig ist und in der Konstruktion erfüllt ward. Der ganze ästhetische Ausdruck alles dessen, was zur Konstruktion in der Baukunst und zur Charakteristik gehört, geschieht nach dieser Forderung der Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung. Höchste klassische Schönheit zeigte darin die griechische Baukunst, ewiges Muster einfachen Ausdruckes und natürlicher Charakteristik.

Hinzu tritt zur konstruktiven die dekorative Schönheit. Die Ueber-

leitung von jener zu dieser geschieht durch Formen des Abschlusses, Zusammenhaltes, der Gliederung u. s. w., welche weniger aus der Konstruktion als aus den allgemeinen Schönheitsanforderungen hervorgehen. Jede für sich bestehende Form verlangt z. B. bestimmten Abschluß gegen Außen, beziehungsweise Anfang, Mitte, Ende. Ein Pfosten wird künstlerisch behandelt, indem er Anfang, Mitte, Ende, zugleich Abschluß und Verbindung nach unten und oben zeigt, durch Fuß, Schaft, Kopf. Fuß und Kopf müssen nach dem Aus-

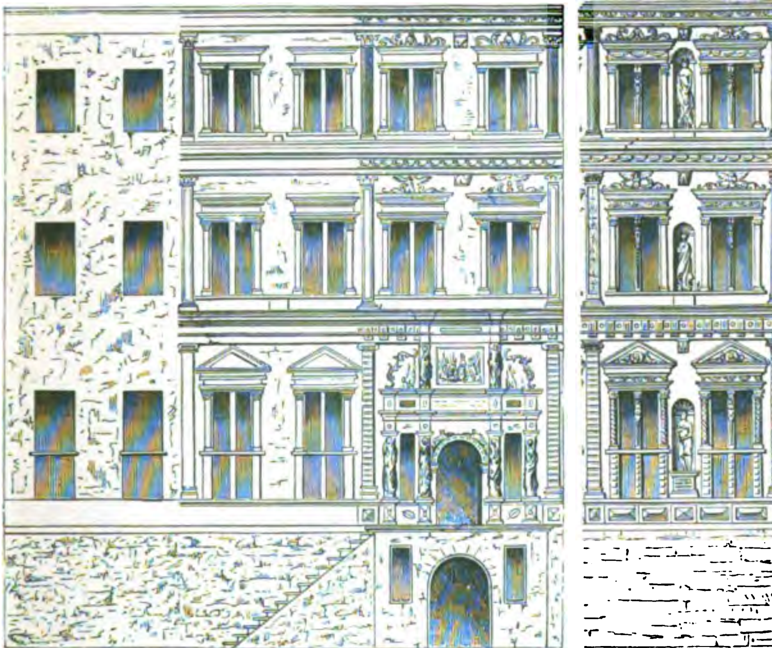


Fig. 14. Entwickelung einer Fassade vom Speicher bis zum Prachtbau.

druck der Last und nach den Anforderungen der rhythmischen Ueberleitung behandelt werden. Das Aufstrebende, das freie Tragen bleibt im schlanken Schaft charakterisiert. Dadurch entsteht die künstlerische Säule. Aehnlich mit anderen Formen. Daran schließt sich der freie und spielende dekorative Schmuck, die reine Zier. Figur 14 gibt uns ein Beispiel, wie das Konstruktive dekorativ verwandt ist und das Dekorative — natürlich in einer dem Architektonischen harmonischen Weise — frei hinzutritt und dem Ganzen den Charakter nicht bloß sicherer, sondern edler, reicher und heiterer Schön-

heit verleiht. (Es ist der Otto-Heinrichs-Bau zu Heidelberg, den wir hier aus dem speichermäßigen Bau entstehen sehen.)

Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung in Bezug auf das Material und dessen Stil ward schon besprochen. Je zweckentsprechender und schöner das Material, in dem sich der Bau repräsentiert, desto bedeutender wird natürlich die ästhetische Gesamtwirkung. Farbe, Glanz, Ausdruck der Festigkeit, Unverwüstlichkeit, Bildungsfähigkeit für die verlangten Formen u. s. w., alles das tritt hier in Geltung. Auch die Kostbarkeit des Materials hat stets, wenn auch nicht ästhetisch, ihre Wirkung geübt. Bei dem Schein künstlicher Bildung durch Bemalung, Bewurf, Verkleidung u. s. w. sind immer diejenigen Formen geboten, die dem im Schein dargestellten Material entsprechen.

Was die Verhältnisse, den Rhythmus, die Eurhythmie u. s. w. betrifft, so müssen wir uns hier auf das Allgemeine beschränken und teils auf das Frühere, teils auf die Stilübersicht verweisen. Die Architektur beruht auf den Raumverhältnissen. Sie ist hauptsächlich messende Kunst. Jeder Aufriß, bei welchem Material u. s. w. direkt noch gar nicht in Betracht kommt, zeigt uns die Wichtigkeit der bloßen Formverhältnisse. Die schwierige Lehre von den Verhältnissen ist deshalb stets Gegenstand der Forschungen gewesen. Wenige Bemerkungen darüber. Das Gleichgewicht findet seinen höchsten Ausdruck in der Symmetrie. Nach der Breitenteilung ergibt dieselbe als ruhigsten Ausdruck Gleichheit zweier sich entsprechender Teile. Für ungleiche Verhältnisse ward die Lehre vom goldnen Schnitt besprochen. Ein Beispiel aus Zeisings Anwendung desselben für die Baukunst (s. Fig. 15): „An dem schönsten und vollendetsten Werke der griechischen Baukunst, dem Parthenon zu Athen, verhält sich die Höhe (von der Grundlinie der Treppe bis zur Spitze des Giebels) zur Länge des Architravs genau wie diese zur Summe beider, so daß die Höhe als der dem Major senkrecht aufgesetzte Minor zu betrachten ist . . . Teilt man die Höhe nach dem goldenen Schnitt, so reicht der längere Unterteil gerade bis zur Grundlinie des Gebälkes, der kürzere Oberteil von da bis zur Spitze des Giebels.“ Wolf (Beiträge zur Aesthetik der Baukunst) entwickelt seine Lehre vom Größenverhältnis aus der abgeschlossensten und beruhigendsten Form für die absolute Befriedigung der Anschauung, aus dem Quadrat, Viollet-le-Duc aus dem Dreieck, als der Figur, welche das Gesetz der Stabilität am vollkommensten ausspricht. Doch ist dafür auf die betreffenden Werke zu verweisen. Hier nur noch aus Fergusson (Handbuch der Architektur) ein allgemeiner Satz zur

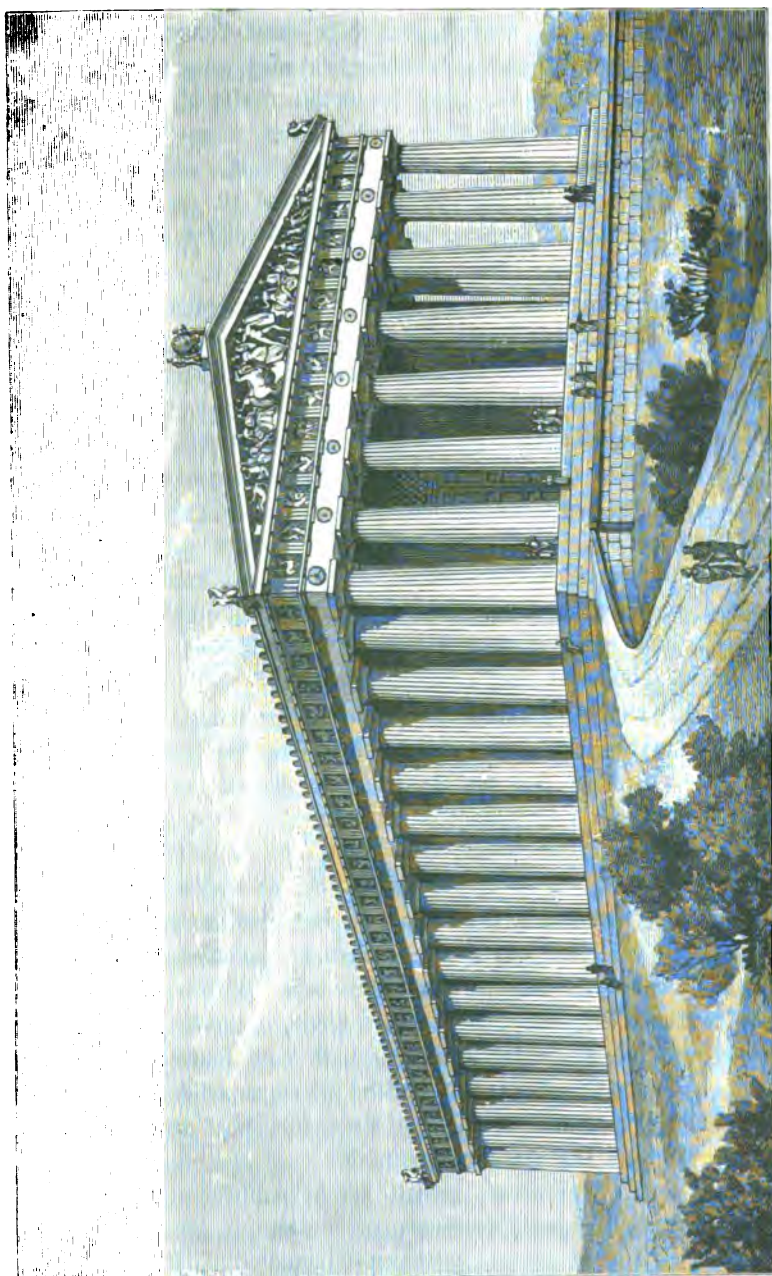


Fig. 15. Der Parthenon. Nach der Rekonstruktion von F. Thiersch.

derartigen Anregung, ein Versuch, die Höhe eines Raumes bei gegebener Länge und Breite zu bestimmen, daß die Höhe nicht gedrückt erscheine. Die Höhe eines Raumes muß sein gleich der halben Weite plus Quadratwurzel der Länge. Also bei 20 Fuß Breite und 20 Fuß Länge $= 10 + \sqrt{20}$; die $\sqrt{20}$ liegt zwischen 4 und 5; also 14 bis 15 Fuß. 20 Fuß zu 40 Fuß gibt $10 + 6$ bis 7; 20 Fuß zu 100 Fuß $= 10 + 10 = 20$ Fuß Höhe. So Fergussons Anführung, welche übrigens nicht den Anspruch einer Regel macht.

Ein neuer Versuch ist, die Verhältnisse des Ganzen und der einzelnen Teile durch die Weite des Sehwinkels zu bestimmen, der sich für ein noch deutliches Sehen von den bezüglich wichtigsten Betrachtungspunkten aus ergibt.

Wechsel, Kontrast, Ueberleitung und Vermittlung u. s. w. werden sich am besten bei dem Einzelnen der folgenden Uebersicht nachweisen lassen.

Die Architektur hat es mit der Schönheit der unorganischen Natur zu thun. Das bei den sogenannten technischen Künsten Gesagte findet auch hier wieder seine Geltung. Nachbildung organischer Formen für die Architektur ist abgeschmackt, häßlich, komisch u. s. w., nie schön; die Form eines Baumes, Elefanten, Menschen u. s. w. ist für ein Gebäude nicht tauglich. Die mathematisch bestimmten Formen sind ihr Ausdruck. Doch kann die Architektur nun zum Schmuck auch organische Formen verwenden; wo dieselben aber nicht als selbständige Zuthaten erscheinen, so daß sie dann als freie plastische oder malerische Werke zu beurteilen sind, sind alle Formen dem strengen architektonischen Stil unterworfen und demgemäß zu stilisieren. Der Regel nach wird das Ornament rein geometrische Formen zeigen; doch wie wir früher ähnlich gesehen haben, wird man etwa nächsthöhere Formen der Natur zum Schmuck verwenden können, z. B. die Vegetation heranziehen, indem man ihr Blattwerk u. s. w. bildet (korinthisches Kapitäl ꝛc.). Es wird dies eine plastische Zuthat, in manchem Betracht eine Steigerung, die über das Architektonische hinausweist und daher besonders dem reizenden Stil angehört. Auch Tierformen sind in dieser Weise, namentlich symbolisch, zu verwenden; selbst die menschliche Form kann z. B. als Atlanten und Karyatiden, als Träger gebraucht werden. Ein Anderes ist es natürlich, wo Plastik und Malerei selbständig auftreten und die Architektur nur zum Rahmen, zur Grundlage oder zur Umgebung benutzt wird.

Wir sehen die Architektur; deshalb hat sie natürlicher Weise auch hinsichtlich der Farbe unseren Schönheitsanforderungen zu genügen. Wo nicht das Material selbst einen wohlgefälligen Eindruck hinsichtlich der äußeren

Erscheinung macht, wird man künstlich nachhelfen müssen. Die Ausdehnung der Nachhülfe durch Bemalung, Ueberkleidung mit einem besser aussehenden Material (Bewurf, Mosaik, vorgesetzten Steinplatten u. s. w.), hängt natürlich von den Umständen ab.

Das stilvolle Haus, durch Plastik und Malerei noch weiter geschmückt, durch alle technischen Künste in Möbeln, Geräten, Tapeziererarbeit vollständig für seinen Zweck schön ergänzt, um für schöne und edle Menschen, die in schöner Lebensordnung leben, den Wohnsitz abzugeben, gelegen in naturschöner, weitschauender Gegend, worin je näher dem architektonischen Kunstwerke je mehr Landschafts- und Garten-Kunst die Natur der künstlerischen Ordnung unterwirft — das ist ein einzelnes Haus-Ideal. Im weitesten Sinne wird die ganze Stadt selbst als ein architektonisches Kunstwerk gedacht: Charakteristische oder schöne Wohn- und Verkehrshäuser, monumentale Paläste und öffentliche Gebäude, ragende, erhabene Tempel und Kirchen, monumental geschmückte Plätze, Hallen, Festgebäude, Brunnen, Straßenanlagen, je nachdem Brücken und Quais — welche Schönheit, welcher erhebende, gewaltige Ausdruck des Volkslebens. Eine solche Stadt, etwa noch in schöner Gegend gelegen, an mächtigem Strom oder am Meer, mannigfaltig durch ihren Wechsel in Häusern, Türmen, Kuppeln, mannigfaltig etwa durch ihre Lage, wie sie von Hügeln, geschmückt mit Gärten und Villen, umgeben oder von stolzen Burg- und Tempelhöhen überragt ist — das ist das erhabenste Bild des großen künstlerischen Sinns in einem Volke.

## Musterung der Stile.

Wir wollen weder bei den phantastischen Grottenbauten und sonstigen Werken des alten Indiens verweilen, noch bei den gewaltigen Terrassen-Monumenten, Palast- und sonderbaren Kuppelhäuser-Bauten in den alten Kulturländern am Euphrat und Tigris, wo der Turm von Babel die Phantasie der Völker der ältesten Zeiten so mächtig ergriff und die große Babel und Ninive prangten, um jetzt durch Trümmerfunde wieder vor der Phantasie und in der Wissenschaft zu erstehen. (Die großen indischen Stufenbauten sind allerdings für modernste architektonische Ideen wirksam geworden. So zuerst im Brüsseler Justizpalast.) Betrachten wir die Bauwerke Aegyptens, die Stein-Zeugen, Jahrtausende alt, eines Volkes, das die Unsterblichkeit der Seele, damit das Totengericht vor der Gottheit, Belohnung und Bestrafung oder Buße der Seele durch Seelenwanderung, welches Adel der Arbeit, Ver-

achtung des Nomadentums, Schutz des Tieres lehrte und seinem Glauben gemäß alles, was mit der Religion zusammenhing, für die Dauer von Jahrtausenden zu erhalten suchte und nicht bloß in Steintempeln, sondern auch in seinen Mumien erhielt. 3000 Jahre dauerte die zur Buße auferlegte Seelenwanderung durch Tiere. Es galt seinen Körper wiederzufinden. Und die Seelen könnten ihn wiederfinden. Und die Bauten der Pyramiden ragen heute noch, welche schon Abraham bei seiner Einwanderung erblickte. Aegypten hegte die Ewigkeits-Gedanken; nicht das Schöne, sondern das Erhabene, das um das Ewige schwebt, wird damit der höchste Ausdruck seiner Kunst.



Fig. 16. Tempel des Chensu zu Karnak. (Vorhof)

Leichteres Material diente bei den Privatbauten; der Stein allein ziemt den Tempeln und Totenstätten, obwohl die Bearbeitung auch noch Reminiszenzen des Holzbaues zeigt und selbst an Rohr- und Schilfnutzung Erinnerungen bringt. Der architektonische Charakter ist eine auf unverwüstliche Dauer berechnete Kolossalität, Festigkeit und Einfachheit (Fig. 16). Das Werk soll nicht leicht vernichtet werden können durch Menschen- oder Naturgewalt. Große Steinbalken sind das Material der Tempel. Dieser ist Heiligtum mit umschließendem, heiligem Bezirk, das Ganze eingefaßt von hoher wallartiger Mauer, der Eingang durch die turmartigen Pylonen flankiert. Im Innern wechseln Säulenhöfe mit Säulenhallen. Den Ab-

schluß bilden die eigentlichen Gebäude mit den wegen der Steinbedachung engeren Gemächern. Das Heiligtum wird darin niedrig, düster, grottenartig, das Göttliche also geheimnisvoll. Schwer, starr, ernst, gewaltig ist der Eindruck des Ganzen. Massenblöcke und scharfe Bearbeitung verkünden die Herrschaft, in welcher der Architekt den Triumph sucht über die Natur. (In Karnak ist der große Säulensaal 320' breit, 164' tief, mit 134 Säulen, von denen die Mittelreihe eine Höhe hat von 60 Fuß, einen Umfang von 38 Fuß, mit 64 Fuß Umfang des Kapitäls. Der Pylon ist 336' breit, 138' hoch.) Niemals ist das Beharren der Architektur mehr zum Ausdruck gebracht. Schräge Wand, Hohlkehle mit rhythmischem Schwunge, Platte als Bedeckung, das ist nach Außen die Formung. Im Kontrast dazu ist die Architektur, sind Steinblöcke, Säulen, Wände mit eingegrabenen Bilddarstellungen, wohl wie überwuchernd bedeckt. Die Säulenbildung geht vom einfachen Uebergang aus dem Pfeiler durch schönere zu abstruseren Formen; Fußplatte und Kapitäl sind ausgebildet. Dorische und korinthische Kapitälbildungen finden hier in Abakus und Kelch Vorformen. Von der Hohlkehle abgesehen, fehlt im allgemeinen der Sinn für die so wichtige ästhetische Verbindung und Ueberleitung.

Die zur Schirmung für die königlichen Grabzellen gebauten Pyramiden zeigen architektonisch in Stein die Grabhügel, für welche sich andere Völker gewöhnlich mit Aufschüttungen über der Totenkiste von Steinblöcken begnügten. Sie lehren, was Größe, Regelmäßigkeit und Verhältnis für sich allein bei Bauten zu besagen haben. (Die größte Pyramide erhebt sich 479' hoch über 767' Quadrat. Die Grabkammern liegen in oder unter den Pyramiden. Ihre Einrichtung vernotwendigte Entlastungs-Arbeiten.) Die Pyramide ist die kolossalste Ausführung der architektonischen Idee der beharrenden, mathematischen Raumdarstellung ohne alle weitere Zuthat der Phantasie, als nur Anschauung der Größe und anderseits der Menschenarbeit, die es gibt.

In Griechenland gelangt die Baukunst vom Kolossalen zum Schönen.

Konstruktiv, wie rein ästhetisch werden hier bauliche Ideale gebildet. Die hohe Kunst gilt auch hier der Gottesidee. Einfacher waren, auch noch in den Zeiten des Glückes, die Häuser der Menschen; schön sollte das Haus des Gottes und jedes dem Volksgottesdienste geweihten Gebrauchs, dann auch alles sein, worin das Volk als solches sich repräsentiert.

Der gewöhnliche griechische Tempel ist die Zella, in welcher der Gott vergegenwärtigt in seiner Bildsäule steht. Das ist ein einfacher Raum. Ein Tisch (Altar) vor der Bildsäule dient dazu, das (trockene) Opfer darauf

niederzulegen. Der Beter schaut zu dem Gott. Aber nicht eine Gemeinde hat sich hier in der Zella zu versammeln. Der Raum für die religiösen Aufzüge, Versammlungen und Feierlichkeiten der Menge und für die blutigen Opferungen ist der heilige Bezirk vor dem Tempel. Aus den hohen geöffneten Thüren schaut der Gott von seinem Piedestal heraus auf den großen Opferaltar vor dem Tempel. Dieser steht auf zwei oder drei Stufen hohem Unterbau, ein viereckiges längliches Gebäude mit Thür und Giebeldach an der schmalen Vorder- und Rückseite. Die Wände sind gerade, nicht schräg wie die ägyptischen Umfassungsmauern. Schmuck sind der Giebel und die Säulen.

Ein solcher Tempel ist verhältnismäßig klein. Der heilige Bezirk, in dem er liegt und in dem nun andere nötige Zubehörigkeiten des Kultus sich befinden, ist als heilig von der Umgebung geschieden, aber nicht durch hohe abschließende, den Anblick des Tempels bergende Mauern. Das Haus des Gottes bleibt hier das architektonische Objekt, klar, abgesondert dem klaren Blick hingestellt, nicht ägyptisch weggegrübelt und in den Zuthaten von Mauern, Höfen, Kammern verschwindend.

Größer mußten die Fest- oder Agonal-Tempel sein für offizielle staatsreligiöse Feierlichkeiten. Sie dienten daneben als Schatzhäuser, da der Gottheit Rache sie noch besonders schützt. Der hintere Teil des Tempels wird dann als Schatzraum benutzt. Doch behalten auch diese großen Tempel die einfache Form einer geschlossenen Langzella; den Schmuck verleiht die einfache oder doppelte umgebende Säulenreihe. Ueber dem Ganzen das niedere Satteldach, getragen von dem mehrfach gegliederten und gezierten Gebälk, vorn und hinten mit den plastisch bedeutungsvoll geschmückten Giebeln. Nach der Idee des einfachen umhegenden und bedachten Raums, der Verklärung von Last und Stütze, dem Aufstrebenden und Ruhig-Sicheren, und dem schönen Zusammenhang (der alten Symmetrie) aller Teile zu den selbständigen Gliedern und dieser wieder zum Ganzen, ist hier architektonisch das Höchste geleistet (siehe Fig. 15. Parthenon zu Athen). Eine architektonische Musik, darin alle Verhältnisse sich zu einander bestimmen, ist durchgeführt. Jedes selbständigere Glied pflegt Dreiteilung, je nachdem Anfang Mitte, Ende, Ueberleitung nach unten und oben und Mittelglied dazwischen, zu zeigen. Der Unterbau erhebt sich gewöhnlich in 3 Stufen, die Säule (die dorische erhebt sich von der Säulenplatte ohne besonderen Fuß) teilt sich nach Schaft, Fuß und Kapitäl; diese beiden sind in den, eurhythmisch von der Vertikale zur Horizontalen überführenden Linien gebildet; Kapitäl

und Fuß gliedern sich wieder nach Anfang, Mitte, Ende; dreifach teilt sich das Gebälk, verschieden nach den Stilen in seinen Aufteilungen behandelt.

Es ist ein alter und immer wieder erneuter Streit, ob der griechische Steinbau und speziell die Säule sich aus dem Holzbau entwickelt habe. Geben wir betreffs der verschiedenen Säulen unsere Mutmaßung, die neben so manchen anderen ihre Stelle finden mag. Einen Baum kann man als Pfosten benutzen, wenn man seine Krone abschneidet; er steht fest durch seine Wurzeln. Oder man gräbt oder treibt einen Baumstamm in die Erde, um ihn festzusetzen. Ein durch Schläge getriebener Pfahl pflegt unter der Wucht des Hammers oder Rammklotzes am Kopfende zu zersplittern. Man legt, um ein Spalten zu verhüten, wohl einen Ring herum, über welchen dann das Splitterende hinüberquillt, rund den runden Stamm umgebend. Dies nach oben gerichtete Ende des Baumes ist gemäß dem Wachstume desselben das dünnere. Die Fläche, die es gibt, ist klein und obendrein durch das Rammen oder Schlagen gelockert. Hat man einen schweren Körper von Säule zu Säule zu legen, so thut man wohl, vorher noch eine größere Platte darauf zu legen, von welcher die darauf ruhende Last nicht leicht abgleiten und durch welche sie nicht, wie durch die dünnen Splitterränder brechen kann. Darauf kann man dann Querbalken legen.

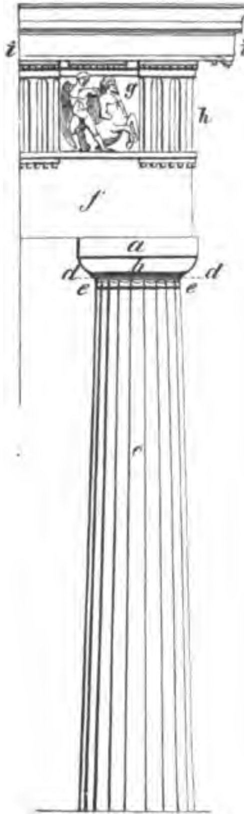


Fig. 17.

Man behalte die Form einer solchen Holzsäule, nehme aber anstatt des Holzmaterials Stein. Wir haben sodann die dorische Säule. Die dorische Säule steigt wie der Baum oder der hineingeschlagene Stamm aus dem Boden. Die Riemchen geben jenen Ring. Der Echinus (*b*) ist das vom Schlag auseinander getriebene Kopfende. Der Abakus (*a*) ist die Platte, die dem Architrav (*f*) festere Unterlage gibt.

Widerspricht aber nicht eine runde Steinsäule dem Wesen des Steins, das wir im Kristallinischen fanden? Der Hellene hat so geurteilt. Er hat den Baumstamm in Stein nachgeahmt, aber er hat durch Kanellierungen die

Rundung unterbrochen. Dadurch ward auch der Eindruck der Schichtung gehoben, der entsteht, wenn die Säule nicht aus einem Stein gebrochen ist und man die Fugen bemerkt, die jede auf die andere gesetzte Steintrommel macht. Diese vertikalen Kanellierungen lassen die Säule als in die Höhe gewachsen erscheinen, nicht als geschichtet, was der echten Säule widerspricht. Die sich verjüngende Form des Baumes wurde im Ganzen beibehalten; jede überall gleichdicke Säule erschiene nicht als gewachsen, würde leicht plump aussehen; nur eine leichte Anschwellung des unteren Teiles wurde wohl aus optischen Gründen beliebt. Bei einer gleichmäßigen Zunahme von oben nach unten würde uns die Mitte leicht als eingezogen erscheinen, weil die obere Belastung und unten die Erde die Blicke gleichsam zu sich ziehen.

Beim Steinbau mußte man die Säulen eng aneinander rücken, damit sie die steinernen Verbindungsbalken (*f*) und diese sich selbst tragen können. Hierauf kamen die Querbalken (*h*) zu liegen. Die ursprünglichen Holzbalken waren wahrscheinlich gegen das Reißen und Spalten des Holzes dadurch geschützt, daß man das Kopfende furchte, ein, wie auch das Bohren, oft angewandtes Mittel. Aus diesen Furchungen des Holzes entstanden (?) für den Steinbau die Dreischlitze, Triglyphen. Ob wir in den sogenannten Tropfen nur eine ästhetische Ueberleitung in den Architrav haben oder ob man darin ein Einzapfen und Verzieren des Holzbalkens vermuten könnte? Die Licht- und Luftlöcher, hoch genug, um den Zugang ohne weitere Mittel unmöglich zu machen, waren unter dem Dach. Man behielt diese auch bei den Säulenhallen bei. Sie sind die sogenannten Metopen (*g*). Diese waren ursprünglich offen; dann hat man zur Verzierung Gefäße und dergleichen hineingestellt, die den dunklen Raum belebten. Als man das Licht durch das offene Dach des Tempels hineinfallen lassen mußte, weil man in der alten Art die großen Räume nicht mehr erhellen konnte, zumal wenn jene Metopen über Vorhallen sich befanden, so schloß man sie ebenfalls mit Steinplatten, die nun aber durch Reliefs oder wohl durch Malerei belebt wurden. Hierüber kam nun die Abschlußplatte (*i*), worauf das Dach sich, in der Front als Giebel, erhebt. Beim Holzbau werden Gitterwerk, Schnitzerei oder Malerei diesen Giebel ausgefüllt haben. Beim Steinbau ward der Giebel belebt durch Bemalung oder noch besser durch Skulpturen und die Schwere und Einförmigkeit des großen Mauerdreieckes dadurch aufgehoben. Was die Bemalung anbelangt, so verlangten die Metopen und der Giebel, worauf die Reliefs oder Statuen sich abhoben, farbigen Hintergrund. Auch sonstige Bemalung hat die übrigen Teile geziert und zum belebenden Schmuck gedient.

Auf dem Dache des Gebäudes, das kräftig durch die Rinnleiste, Sima genannt, abgeschlossen war, erhoben sich über dem First und den Ecken nach oben auslaufende Verzierungen; blumenförmig oder in Tierformen weisen sie von den abschließenden geraden Dachlinien in die Luft (vergl. Fig. 15).

Hätte man ein großes Gebäude mit Stein überdachen wollen, so wäre man genötigt gewesen, einen Säulenwald, wie die Aegypter in ähnlichen Fällen, zu errichten. Bei den Tempeln, deren Metopen man durch Säulenumgänge zu Lichtöffnungen untauglich gemacht hatte, sah man sich zu anderen Aushülfen genötigt, um Licht zu bekommen und die übermäßige Anzahl von Säulenträgern im Innern zu vermeiden. Man hob (für die Festtage war dies eingerichtet) einen Teil des Daches heraus, so daß ein Lichthof im Tempelinnern entstand. Dies ergab den sogenannten Hypäthraltempel, allerdings ein schwaches Auskunftsmittel und ungenügend, wenn es sich dabei um geschützte religiöse Versammlungsräume für alle Jahreszeiten gehandelt hätte. (Auch kleinere Tempel mußten für bestimmte Gottheiten hypäthral sein; das Rauch- und Lichtdach der Hütte, durch welches der Arier seine Himmelsgottheiten sah, wirkt darin nach und war im Mittelalter die Erinnerung daran im Hexen-Schornstein-Aberglauben noch nicht vergangen.) Mit dem feinsten Schönheitssinn stellte übrigens der Grieche die Säulen nicht gleich weit von einander. Entweder hob er durch eine weitere Stellung der Mittelsäulen den Eingang oder er ließ überhaupt die Säulen von der Mitte aus näher aneinander rücken, dadurch den perspektivischen Blick unterstützend.

Der griechische Bau lastet nicht mehr, wie der ägyptische. Er trägt sich frei und klar. Aber er will sicher ruhend erscheinen. Last und Stütze sollen sich entsprechen, sich nicht gleichsam gegenseitig aufheben. So verschmähte der Grieche den Bogen, von dem der Hindu bezeichnend sagt: „der Bogen schläft nicht“.

Dem Atlas gleich, der einst den Himmel trug,
Stehn reihenweis der Säulen hier genug;
Sie mögen wohl der Felsenlast genügen,
Da zweie schon ein groß Gebäude trügen. (Goethe.)

Aber wie wußte die ausgebildete griechische Kunst dem weit über das Bedürfnis sicheren Bau den Ausdruck der Schönheit zu geben und ihn durch diese aller Schwerfälligkeit zu entreißen!

In unübertrefflicher Einfachheit, mit Ausschluß jeder Willkür, baute sich der griechisch-dorische Tempel auf, das Vollkommenste in seiner Art. (Siehe Böttichers Tektonik der Hellenen.) Ueberall das schönste Maß, überall Klar-

heit und Harmonie. Alles trägt sich in der einfachsten Weise. Nirgends ein Zuviel, nirgends zu wenig; nichts ist versteckt, sondern ruhig sicher sehen wir jeden Teil, der eine technische Wirksamkeit hat, seinen Zweck erfüllen. Schön ergänzend tritt der plastische Schmuck, heiter zierend die Malerei (Bemalung der Kapitäle u. s. w.) in entsprechender Weise hinzu. Die Stützen zeigen eine Sicherheit, die in den edlen Werken jede Schwerfälligkeit vermeidet; der ganze Bau ist so seinen Gesetzen gemäß harmonisch aufgeführt, er ist in sich so abgeschlossen, vollendet, so beruhigend in seinen sicheren Linien, in seinen Horizontalen und in dem Dachwinkel, der uns aufwärts zieht, aber doch der Erde nicht weit entrückt, daß eine ruhigere Schönheit nicht gedacht werden kann. Ueberall Natur und doch überall Kunst. Ueberall ist die Materie durchgearbeitet, überall Verständigkeit, Maß, Zusammenhang, Ruhe und Schönheit.

Will man den Unterschied der schönen dorischen Tempelform und des gewöhnlichen Nutzbaus sehen, so nehme man im ganzen dieselbe Form, aber gewöhnliche Rundstämme statt der Säulen, lasse diese ohne Kapitäl stumpf gegen den Verbindungsbalken stoßen, werfe das Mittelgesims heraus und lasse das Dach gleich auf jenem ruhen und man hat — eine Scheuer mit Umgang, anstatt des herrlichen Kunstbaues, der in Stein erdichtet ward. Nichts ist geeigneter, als in solcher Weise das Wesen der Schönheit der Formen sich klar zu machen.

Schon im Altertum verglich man den dorischen Stil mit der männlichen, den ionischen mit der weiblichen Schönheit. Die ionische Säule und ihr Gebälk sind vom dorischen Stil verschieden.

Wir wiesen für die dorische Säule auf den in die Erde getriebenen Baumstamm. Beim Hineintreiben eines Pfostens zerstört die Feuchtigkeit schnell die in der Erde befindlichen Holzteile. Stellt man einen Pfosten auf eine Steinunterlage, die ihn über die Nässe hebt, so wird dieser Nachteil vermieden. In solchem Fall wird er oben nicht zerschlagen und breiter auseinandergetrieben, noch durch Eingraben gekürzt. Um den Nachteil der zu kleinen Flächen zu heben, kann man einfach eine Platte darauf legen, worauf dann die Architravbalken bequem liegen können. Die Platte vor Herunterrutschen vom Säulenschaft zu bewahren, ist das Einfachste, die Säule in die Platte einzuzapfen, so daß die Platte dort, wohin der Schub geht, überfaßt. Werden nun die Ecken dieser Platte oder des Blocks — denn das Ueberfassen erfordert eine größere Dicke — abgestoßen, um sie mit der Rundung der Säule in Harmonie zu setzen und zugleich eine Ueberleitung zur Hori-

zontalen zu bilden, so bekommen wir die Schnecke oder Volute der ionischen Säule.

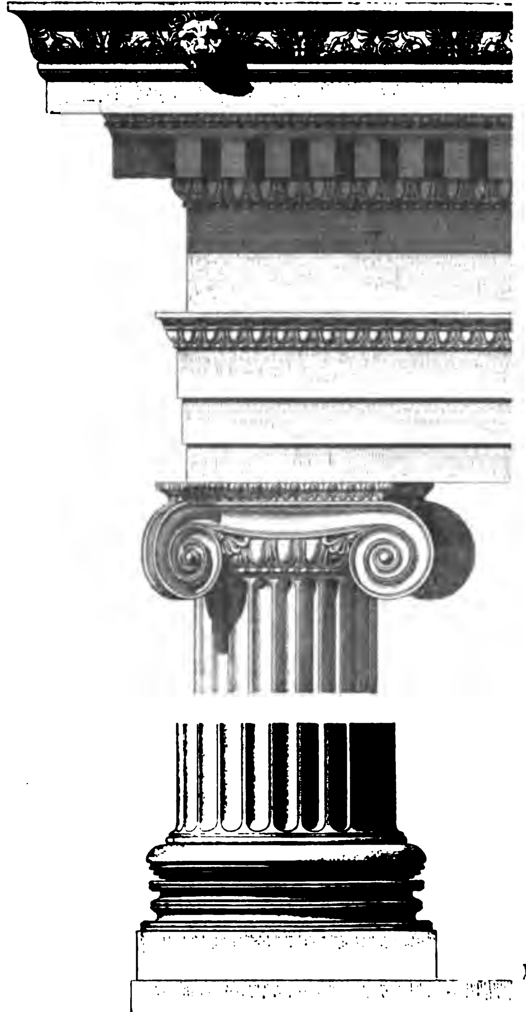


Fig. 18. Ionische Ordnung.

Der schlankeren Säule entsprechend, sind alle Teile und ist der ganze ionische Tempel damit feiner, zierlicher gehalten als der dorische. Jede Säule

wird für sich ein Besonderes; das Konstruktive des dorischen Gebälks fällt fort. Die Säule bekommt Kapitäl und Fuß, beide in sich gegliedert. Statt des dorischen Abakus, der einfachen, nur durch Malerei gezierten Tragplatte zeigt das ionische Kapitäl gleichsam ein an den Seiten unter dem Druck überquillendes, sich aufrollendes Polster, die Voluten, über dem feinen, plastisch geschmückten Echinus. Die Säule ist höher, schlanker als die dorische; anstatt etwa $5\frac{1}{2}$ Durchmesser hat sie $8\frac{1}{2}$ Durchmesser und darüber; statt der 20 flachen, aber scharf gegeneinander stoßenden dorischen Kannelierungen hat sie 24 tiefere, von einander durch einen Steg getrennte. Der Architrav wird zwei-, gewöhnlich dreischichtig aufgeteilt, dagegen ist das dorische Triglyphen- und Metopen-Gebälk als einfache Schicht gebildet und wird als Bildträger zum Schmuck bestimmt. Ein einfacherer oder durch leichte tragende Glieder (sogenannte Zahnschnitte) gezierter Kranz schließt ab und vermittelt zu dem leichter gehaltenen, nicht so hohen Dach. Zu dem plastischen Schmucke von Perlenschnüren, sogenannten Eierstäben u. s. w. tritt auch hier die Bemalung (Fig. 18).

Später kam die korinthische Säulenordnung zur Geltung. Säulenfuß und Gebälk blieben wie im ionischen Stil. Nur das Kapitäl wurde ein anderes (Fig. 19). Schon in Aegypten hatte man als Kapitäl die Kelchform angewandt und wohl durch Palmblätter an den Palmschaft erinnert, wie er die reiche Krone entfaltend trägt. In Griechenland wählte man vorzugsweise das Akanthusblatt zum Schmuck des so schön von der Vertikale zur Horizontale vermittelnden Kelchform-Kapitäls. Aus dem vorbereitenden, oben sich umbiegenden Blattkelche oder einer doppelten Blattreihe steigen Ranken empor und rollen sich tragend als Voluten unter dem Abakus. Ionisches und korinthisches Kapitäl sind selbständiger und somit gegen den Schaft als solche betont, respektive mit demselben durch Ring, Perlenschnur u. dergl. verbunden.

Sinnvolle Ornamentik, welche das Verbinden, Zusammenhalten, das leichte oder schwere Tragen, das Aufstreben oder Niederpressen verkündet, schmückt in der griechischen Architektur alle betreffenden Bauglieder und fügt den Reiz solcher Formen, der Farbe und der Plastik zu den architektonischen Grundformen. Die statuäre Plastik im Giebel, die Reliefs der Metopen, der Bilderfries sagen, welchem Gott der Tempel dient, und in welchem Zusammenhang mit göttlicher oder heroischer That er gedacht ist; aber auch das Blatt, das Taugeflecht, die aufgerichtete Blume, oder was es ist, verkünden an ihrer Stelle die Funktion, welche das von ihnen geschmückte einzelne Bauglied, ein Echinus, ein Torus, eine Gesimsplatte erfüllt.

Zur feinsten Technik feinster ästhetischer Sinn.

Die griechische Architektur in ihrer Klarheit, Schönheit und Verständigkeit dient wie keine andere zur architektonischen Schulung.



Fig. 19. Korinthische Ordnung.

Ein schöner griechischer Tempel — wir nehmen den mit Säulen umgebenen — ist durch die Säulen belebt. Sie teilen das Ganze im Takte

auf. Rhythmus, Wechsel, auch schon durch Licht und Schatten, kommt durch sie in das Werk. Das Heitere, Offene, man möchte sagen gegen Sonnenglut oder Witterungsunbill Einladende, was jeder Behausung so wohl steht, ist durch die Hallen verbunden mit dem Geschlossenen, Sicheren des eigentlichen Hauses, der Zella. Einheitlich, vollständig überfaßt und geschützt durch das Dach, in strengster Geschlossenheit einer regelmäßigen Figur, steht das Ganze da. Die Hauptlinien alle regelmäßig; kein Turm, kein Gezack, kein Höher oder Niedriger unterbricht sie. Der Giebel beherrscht das Ganze; edler Schmuck, Skulptur, Malerei fesseln. Es ist das schönste, freilich einaktige Stück, was Künstler in dieser Art in Stein geschaffen haben. Weitere Gliederungen vermied die griechische Kunst; sie blieb bei dieser schönen kristallinischen Form, entwickelte dieselbe nicht weiter, sondern half sich nötigenfalls, so gut es ging, z. B. durch offnen Raum im Innern oder Zusammensetzungen wie beim Erechtheion.

Die Etrusker blieben in ihren Tempelbauten hinter den Griechen zurück. Sie behielten ihre Säulenstellung des Holzbaues, mit weiteren Abständen, wie sie der Holzbau ermöglicht. Dadurch erscheint der Oberbau mit dem massigen Giebel zu wuchtig, auf zu schwachen Füßen ruhend. Bei der Säule nahmen sie die dorische Kapitälform, setzten aber den Schaft auf einen Pfühl.

Aber die Etrusker übten den Gewölbebau, wie ihn Griechenland kaum kannte oder doch vernachlässigte. Auch ihre Nachbarn, die Latiner, verstanden denselben. Rom erwuchs — durch den Gewölbebau schuf es einen neuen Baustil.

Weit wie der Himmel über die Erde dehnte sich Roms Herrschaft über die Länder; seine Wölbungen und Kuppeln entsprechen architektonisch diesem Ueberfassen und Ueberragen. Die Wölbung spottet der Weiten, die dem Steinbalkenbau unmöglich zu verbinden sind, wie unsere Zeit, die über Weltteile hinüber ein Indien an England zu fesseln versteht, mit ihren Eisenspannungen wieder Roms Wölbungen hinter sich läßt. Mit der Kuppel ergab sich noch eine andere ästhetische Beherrschung des Gebäudes, als das einfache Giebeldach bot. Aber der kristallinische Steinbau ist damit gesprengt; der Stein selber ist durch die Kunst frei geworden. (Fig. 20.)

Ist der Charakter der griechischen Baukunst Schönheit, Vollkommenheit, so verkündet die römische Baukunst Herrschaft über das Material, Größe, Reichtum, Kühnheit. Auch die Bauten verhalten sich etwa, wie ein Perikles zu Cäsar, Alcibiades und Nero, Demosthenes und Gracchus, Sokrates und Cato. Ureigen hat sich Rom dem Wesen nach entwickelt. Nur die äußere

seine Kultur, den Schmuck, die Politur hat es von Griechenland angenommen. So auch in der Architektur.

Es nahm die griechischen Säulenordnungen herüber, sie leicht modifizierend, freilich nicht verschönernd. Am beliebtesten, weil am reichsten (auch, weil sie der Allseitigkeit besser als die ionische entsprach), war die korinthische. Häufig wurden die Säulenordnungen nur dekorativ benutzt, einen massigen, architektonischen Mauerkern zu beleben. Konstruktive Schönheit

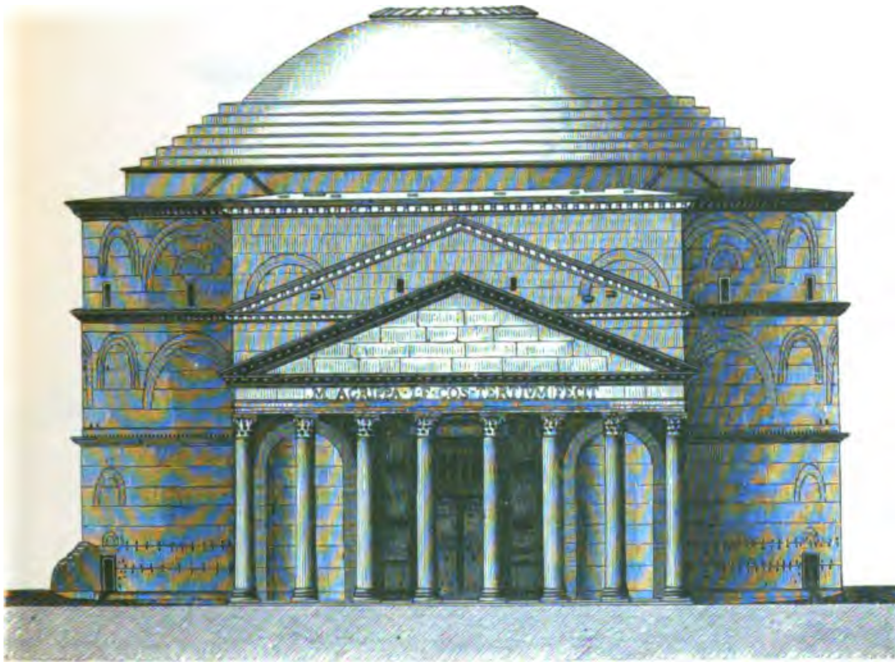



Fig. 20. Das Pantheon in Rom. Nach Hauser.

konnte sich daraus nicht ergeben, wohl aber eine schöne architektonische Raumaufteilung, für welche z. B. die Triumphbögen — ein Stück Mauer mit einem Durchlaß das ganze Objekt — in ihrer Art musterhafte Beispiele bieten. (Fig. 21.) An anderen Bauten aber ward in einer großartigen Einfachheit durch die bloße Betonung der Konstruktion der gewaltigste Eindruck hervorgebracht.

Was die römischen Bogen, Gewölbe, Kuppeln anbelangt, so spricht

daraus die Ruhe und Einheit des antiken Geistes. Es sind Halbkreise. Das Zentrum fällt genau in die Mitte. Wir werden sehen, wie das Mittelalter die Unruhe seines Geistes, die Doppelrichtung zwischen Natur und Geist in der Architektur ausgedrückt hat.

Bei der Verbindung von Säule und Bogen behält die Säule erst noch ihr hergebrachtes Gebälk; darauf setzt der Bogen auf. In dieser Weise und überall, wo eine besondere Scheidung durch vorspringendes Kapitäl




Fig. 21. Titusbogen zu Rom.

u. dgl. sich zeigt, trägt die Säule noch die von ihr verschiedene Last. Das entgegengesetzte Prinzip herrscht da, wo der Bogen selbst sich aus der Stütze, wie das Blätterdach aus dem Baum entwickelt und die Wölbung aus der Stütze emporschießt, die Last also gleichsam aufgehoben wird.

Neben dem römischen Kuppelbau sollte eine seiner Gebäudeformen von größter Wichtigkeit werden: die römische Basilika. (In neueren Zeiten ist die Entstehung der christlichen Basilika aus der römischen bestritten und ist sie aus dem ägyptischen Oekus, auch aus Katakombenräumen, abgeleitet

worden; wie mir scheint, mit der bei neuen Entdeckungen und Wahrheiten so gewöhnlichen Einseitigkeit und Uebertreibung. Die Muster der römischen Basiliken lagen den christlichen vor und sie waren an sich passend: die Uebereinstimmung ist die größte.)

Stellen wir uns einen von Hallen umschlossenen Hof vor, gegen außen durch Wände abgeschlossen, da er für besondere Geschäfte von Kaufleuten u. dgl. bestimmt ist. An der einen Schmalseite ist ein erhöhter Raum für die betreffenden, Aufsicht führenden Beamten in der Halle selbst oder ge-

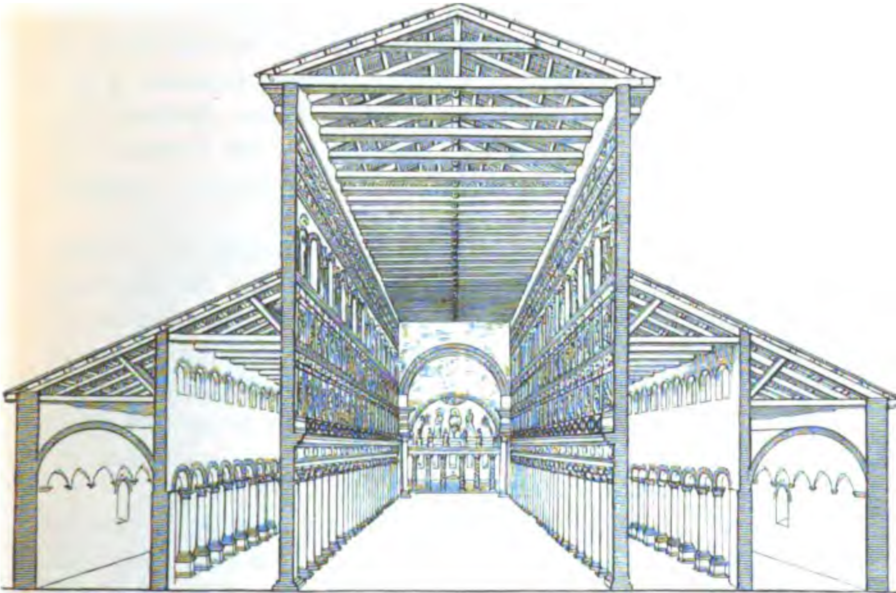


Fig. 22. Das Innere der ehemaligen St. Petersbasilika in Rom.

wöhnlicher in einer, aus dem Bau herausspringenden und mit einer Halbkuppel überwölbten Nische. Nun sollte bei größeren Mitteln der Hof gleichfalls überdacht werden, doch mußte er Licht genug für den Verkehr behalten. Ein einfaches Mittel — schon in Karnak für die Mittel-Säulenhalle angewandt — war die Erhöhung der Hofwände über die umgebenden Hallen; dahinein Fenster, darüber das Dach. Des Regens wegen wird nur ein Pultdach für die Seitenhallen zweckdienlich sein. So war der Hypäthralbau überwunden. Man hatte einen vollkommen geschützten Raum für große Menschenmengen. Der Bau selbst gliederte sich in ein höheres Mittelschiff und daneben zwei Seitenschiffe.

Hatten die Griechen als Handelsvolk die Küsten des Mittelmeeres mit ihren städtischen Kolonien überstreut, dadurch mannigfache Zentralpunkte ihrer Kultur neben der phönikischen schaffend, so eroberten die unter Rom geeinten italienischen Stämme, ein ackerbauendes und, so zu sagen, ein mauerndes Volk die sämtlichen Länder um das Mittelmeer herum und westlich herauf bis zu den nordischen Meeren. Nicht bloß, daß Rom selbst sich nun für ewig durch seine Kultur und speziell durch seine Architektur neben die früheren größten Zentralstätten der alten Kultur stellte, es erfüllte auch noch in anderer Weise seine große Kulturaufgabe. Wo Römer waren, lehrten sie den Acker und Städte bauen. Ihre Heerstraßen waren das Netz, mit dem sie die geschlagenen Völker gefesselt hielten. Wo sie herrschten, entstanden Brücken, Türme, Kastelle, Villen, Städte mit Tempeln, Hallen, Wasserleitungen, Bädern, Theatern und was sie nun zum wahren Leben brauchten. Der nördliche Barbar lernte von ihnen, statt in seinen Blockhäusern zu hausen, mauern und — wohnen.

Die Antike brach in sich zusammen; das Christentum kam zur Herrschaft. Der neue Geist verlangte neuen Stil. Heidentum und Christentum lebten mehrere Jahrhunderte miteinander. So kamen die neuen Formen nicht plötzlich. Die alten Grundformen blieben maßgebend; das, was die äußere Glorie und den Schmuck gebildet hatte, schwand zuerst. Langsam bewirkte Bedürfnis und neue Phantasie dann die neuen Ansätze, bis sich im Mittelalter sodann eine völlig neue Kunst, entgegengesetzt der griechischen, vermittelt durch die römische Wölbung, herausgestaltete.

Die Christen brauchten Versammlungsräume, in denen sie als Gemeinde in Predigt, Gebet und zum Abendmahl sich vereinen konnten. Eine Halle und der Tisch des Herrn, das war ursprünglich alles, was sie nötig hatten. Im westlichen Teile des römischen Reiches wurde für ihre Kirchen die Basilika-Form mit ihrer Drei-Einheit die gebräuchlichste. Sie war auch die einfachste und am leichtesten und billigsten herzustellende. Die äußere Form war schlicht; Aufteilung durch Lisenen, ein Rundbogen-Fries u. dgl. mußten schon genügen. Im Innern zierten die Säulenreihen; die Wände darüber ruhten auf Architraven oder Bogen. (Fig. 22.) Die Hauptkunst des heidnischen Gottesdienstes, die Plastik, trat zurück. Dagegen gewann die schmückende Malerei im Innern größere Bedeutung. Einfachheit, Schlichtheit, Klarheit ist der Charakter dieser älteren christlichen Bauweise. Anders im Osten, wo Byzanz selbst von den Barbaren unerobert blieb und wo der orientalische Prunk sich mit dem griechisch-römischen Wesen verband. Byzanz entwickelte — in der

Umkehr der früheren Verhältnisse — mit Vorliebe den Kuppelbau. Was in der Basilika für den Mittelbau geschehen war, ließ sich auch für einen Kuppelbau verwenden, der über einen Umbau erhoben ward. Dieses Thema nahm die byzantinische Kunst in besonderer Weise auf. Man hatte aus den neuen kirchlichen Bedürfnissen heraus dem Langschiff der Basilika ein Querschiff angefügt; mit symbolischer Beziehung gestaltete man daraus den Grundplan in Form eines Kreuzes. Man wählte nun im Osten das soge-

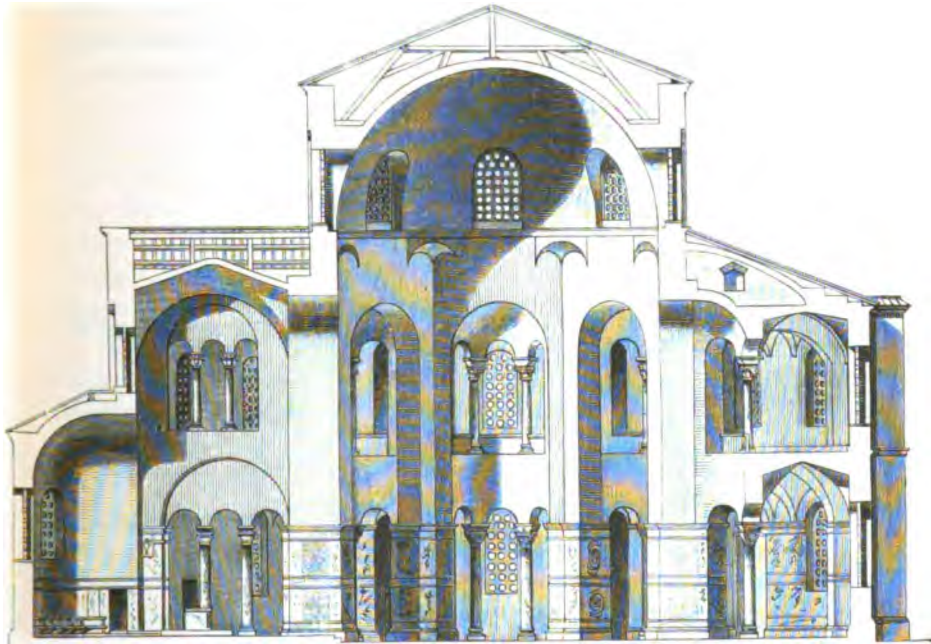


Fig. 23. Durchschnitt einer byzantinischen Kuppelkirche.

nannte griechische Kreuz mit vier gleichlangen Schenkeln. Das Mittelquadrat war durch eine höhere Kuppel auszuzeichnen. Wenn aber im Innern die Seitenräume nicht von dem Mittelraum abgeschnitten sein sollten, so durfte man die Kuppel nicht auf einem von unten aufsteigenden Zylinder errichten. Dieser mußte sich in eine Anzahl Pfeiler oder Säulen auflösen. Das Höchste war erreicht, wenn man die ganze Last durch vier Pfeiler tragen lassen konnte. Man verband dazu diese vier Eckpfeiler durch Bogen und errichtete auf ihnen und ihren Pendentifs das Kuppeldach, in das man Lichtöffnungen einschnitt. So hatte man durch kühnste Konstruktion eine be-

herrschende Zentralanlage. Die Seitenräume wurden zuweilen ebenfalls durch Kuppeln oder Halbkuppeln überwölbt. Vergoldung, Bemalung u. s. w. gab inneren Schmuck. Die Stellung der Räume zu einander mit den dadurch entstehenden Durchblicken, die Kuppelkonstruktionen, das eigentümlich einfallende, oben gleitende und in den Unterräumen sich brechende Licht, die Besonderheit der Ornamentik und der Malerei und Mosaik-Kunst — alles das gab dem Byzantinismus das höchst besondere Gepräge: ernst, schwer; prächtige, zuhöchst großartige, gewöhnlich steife Würde. Die antike Grazie und Schönheit gewannen die Männer Thraciens am Bosporus nicht wieder; wenn sie in Farben und Formen manches aus dem Altertum erhielten, so



Fig. 24.



Fig. 25.

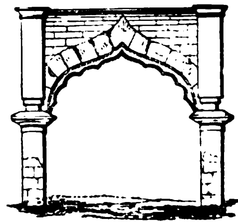


Fig. 26.

waren es durchgehends Formen, aus denen der Geist gewichen war. Eigentümlich gestalteten sich hier nun die Säulenkapitäle aus den antiken Reminiszenzen (Fig. 24 ein Beispiel). Hatte man in der Konstruktion sogar einen Fortschritt gemacht, so blieb man sonst in allem anderen der Formbildung gegen die Antike zurück.

Unter den Einflüssen des Islam gestaltete sich ein neuer Baustil, der im Osten sich an die orientalischen und byzantinischen, im Westen an den Basiliken-Stil anlehnt und seinen eigentümlichen Ausdruck in der Verwendung besonderer Bogenformen und in seiner Ornamentik fand. Der Islam braucht für seine Gläubigen nur eine ruhige Halle zum Gebet, darin einen Schrein für das heilige Buch, den Koran; dann einen Hof und einen Brunnen für die Waschungen, wie auch bei den ältesten griechischen Kirchen. Nüchterne

Lebensweisheit, Beschaulichkeit, innere mystische Verzückung, äußere Phantasie, das trifft in diesem Glauben zusammen: auch die Architektur manifestiert das. Da sind dämmrige, ziemlich niedere Hallenreihen, Kuppeln, wundersames Verzierungsspiel, mystisch aufblitzender oder strahlender Farbenschmuck, dann dies Spiel der geschweiften, gebrochenen, gezackten Bogenlinien, in denen das Licht natürlich ganz anders gefangen, gebrochen, reflektiert wird als im Halbbogen. Die Ruhe des Halbkreises wird verlassen oder der Bogen wird doch überhöht oder gestelzt; der Spitzbogen kommt vor; der Hufeisenbogen (Fig. 25) wird gebräuchlich; die Bogen werden geschweift, gezackt (Fig. 26); die Kuppeln erhalten geschweifte Formen mit Spitzen. Bildlicher Schmuck ist dem arabischen Semiten, wie seinem israelitischen Bruder verboten. Er überdeckt alles mit dem Liniengewebe der sog. Arabesken und thut darin seinem mathematischen Geiste, seinem tüftelnden Verstande und seiner Phantastik genüge. Es ist ein Reiz, diesem mathematischen Linienspiel zu folgen, aber es wird auch sinnbetäubend; es hat nichts zu sagen, zu erzählen, wie jede bildliche Darstellung. Sprüche der Weisheit sind wohl dazwischen in den Friesen u. s. w. eingestreut; sie sollen den Geist wieder nachdenklich konzentrieren (Fig. 27).

Der romanische Stil, der sich im früheren westlichen römischen Reiche, unter den sich neubildenden, sogenannten romanischen Völkern entwickelte, beharrte im allgemeinen bei den antiken römischen Formen, so weit Vorbild, Verständnis und dürftigere Mittel dies erlaubten.

Die Technik nahm ab in den von Barbaren verwüsteten Ländern. Die Mittel für Bauten wurden karg. Man war bei dem Zustande der Länder, der Straßen u. s. w. auf die Materialien der näheren Umgebung angewiesen, wo nicht etwa Stromschiffahrt doch eine bessere Auswahl von Hausteinen ermöglichte. Das Christentum war schon zur Herrschaft durchgedrungen, als Rom noch siegreich den Barbaren widerstand. Als der römische Soldat den Barbaren unterlag, lösten ihn die christlichen Priester des Römerreichs ab, ihrerseits den Geist der mächtigen nordischen Nationen unter ihre sittliche Gewalt beugend. Das neue Christentum, das aus dem Zusammensturz der Antike hervorging, rettete, was von diesem anzupassen war. Die Geistlichkeit wurde, zumal für die eigentlichen Barbarenlande, der Träger der älteren Kultur. Galt dies im allgemeinen, so auch im einzelnen für die bildende Kunst; die Geistlichen im Besonderen verstanden und übten sie anfangs so gut wie allein.

Wo Vorbilder waren, ahmte man nach; von Kirchen besonders die Basiliken. Man baut schlechter; antike korinthische Kapitäle herzustellen geht

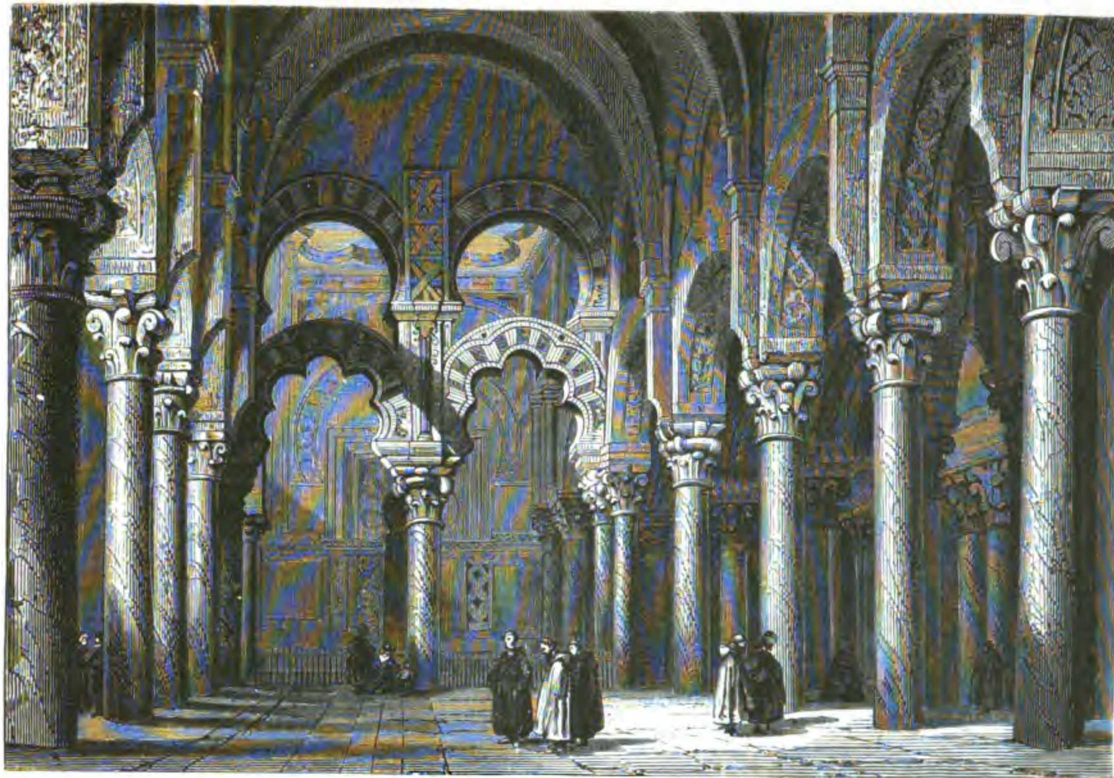


Fig. 27. Moschee zu Cordova.

bald vielfach über die Kräfte. So schrumpft an den Säulen und überhaupt die Ornamentik zusammen; ein flaches Relief, Knollen u. s. w. müssen wohl als Ersatz gelten. Auch der Gewölbebau wird immer mehr die Kunst von wenigen. Mit der Erneuerung der Idee vom römischen Reiche und dem Gefühl der größeren Sicherheit im Reiche Karls des Großen beginnt ein eigenartiger Fortschritt. Karl baute Paläste und Kirchen — wie damals

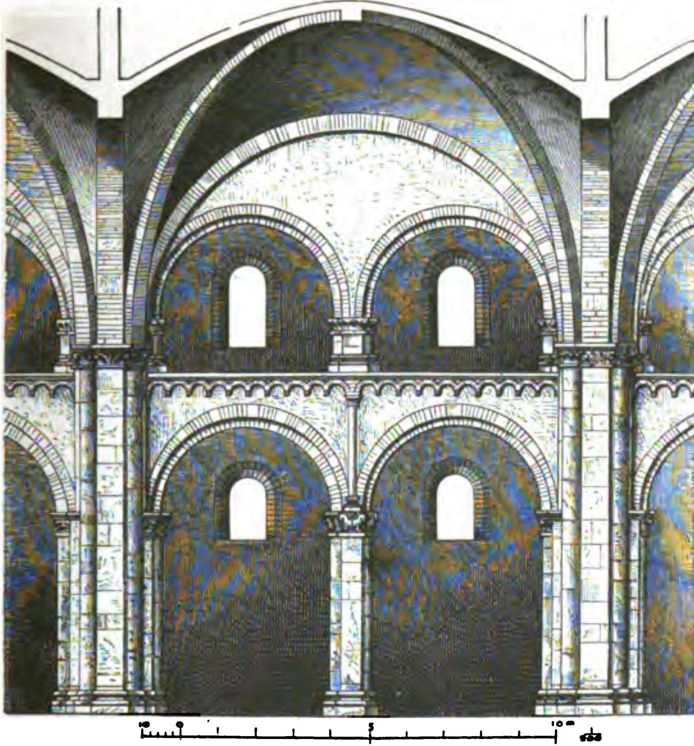


Fig. 28. Romanisches Gewölbsystem.

auch seine muhamedanischen Gegner, die spanischen Khalifen bauten: wo die eigene Kraft nicht reichte, schaffte man z. B. antike Säulen von überallher herbei. Bis zu dem gefürchteten Weltuntergangs-Jahre 1000 erhält allerdings die Baukunst doch noch keine durchgreifende Besserung — wozu für Jahrhunderte bauen, wenn das Ende der Welt so nahe war? Nach dem Jahre 1000 drang ein neuer Aufschwung durch die christlichen Völker. Das Christentum wird auch im Norden und Osten Europas herrschend. Es be-

ginnt seinerseits wieder gegen den Muhamedanismus vorzugehen. In der Baukunst entwickelt sich jetzt der romanische Stil. Die Grundform der Kirche bleibt die alte Basilika; diese in der Form des lateinischen Kreuzes; der Chor abgeschlossen durch die runde Apsis. Man beginnt, erst die Seitenschiffe, später auch das Mittelschiff einzuwölben. Statt des Tonnengewölbes aber wählt man das jetzt gern auf vier Punkten ruhende Kreuzgewölbe. Sind dessen Stützpunkte in Mauer und Säulenunterstützung stark genug, so können die anderen Teile der Mauer und andere Säulenstützen schwächer sein (Fig. 28). Man liebt also, dort, wo das Gewölbe gegen das Mittelschiff lastet, statt der Säulen massigere Pfeiler zu verwenden; die Außenmauer selbst, im altchristlichen Stil mit Lisenen aufgeteilt, wird ebenfalls in jenen Stützpunkten verstärkt. Aus den Lisenen werden nun dort Strebepfeiler. Alle Gewölbe werden übrigens wieder unter Sattel- und Pult-Dächern geschützt. So lange man das ganze Gewölbe mit schwerem Material einwölbt, ist ein massiger, schwerer Stützbau in Mauern, Pfeilern, Säulen unumgänglich. Der ganze Stil wird dadurch schwer; in der Ornamentik spielen Gebundenheit und Phantastik durcheinander. Das Schlanke, Klare, Aufstrebende der Säule wird mehr und mehr vergessen. Der Bogen dagegen, die Wölbung an sich wird die Hauptabsicht. Als man lernt, sie durch feste tragende Gräte mit leichter Füllung der nicht tragenden Partien herzustellen, beginnt man die Wunderwirkungen der Wölbung zu üben und läßt den Bogen aus der Stütze emporspringen, ihn nicht mehr auf dieser ruhen. Die kirchliche Grundform ist nun die eines lateinischen Kreuzes. Ein Quadrat gibt die sogenannte Vierung; man füge auf allen Seiten vier Quadrate daran. So haben wir die Kreuzung des Lang- und Querschiffes. Das Außenquadrat nach Osten wird (gewöhnlich) mit einem Halbkreis, der Apsis, abgeschlossen und ergibt den Chor; an das ihm gegenüber gelagerte werden aber noch mehrere Quadrate angesetzt. Hier ist das Langhaus. An dieses Mittelschiff kommen zwei Seitenschiffe, je halb so breit. Die Quadrate des Querschiffes sind durch Pfeiler ausgezeichnet, da sie die großen Kreuzwölbungen zu tragen haben. Anfänglich bleiben dazwischen für die Kreuzwölbungen der Seitenschiffe Säulen, so daß umschichtig Pfeiler und Säule steht; später siegt mehr und mehr der Pfeiler. Die Vierung wird durch hohe Gurtbögen ausgezeichnet. Auf den Pfeilern, Säulen, welche durch Arkadenbögen verbunden sind, erheben sich die höheren Wände des Mittelschiffs, die das mäßig steile Satteldach tragen. Das Mittelschiff wird etwa 2—2½ Mal so hoch als weit. Im ausgebildeten romanischen Stil ist im Innern durch

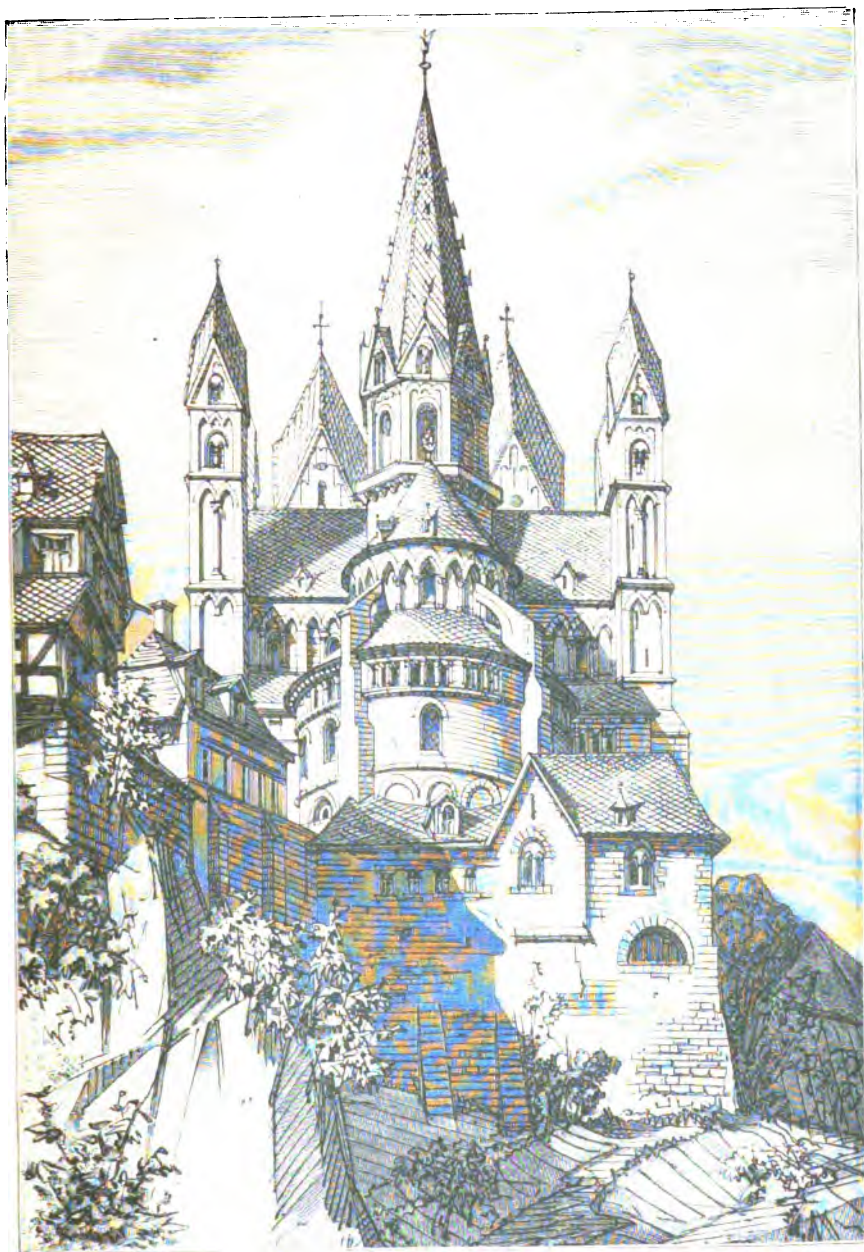


Fig. 29. Der Dom zu Limburg.

die Kreuzgewölbe die Bewegung schon herrschend. Alle Kräfte in Stütze und Druck fließen ineinander über in dem Kreuzspiel der Bögen, doch hier noch in einfacher geschwungenen Linien des Halbkreises und der daraus sich ergebenden Kurven. Aeußerlich haben wir die Durchschneidungen von Quer- und Langschiff, diese erhöht über die Seitenschiffe. Doch nun tritt der Turmbau, der sich nach der Mitte des 7. Jahrhunderts zu entwickeln begonnen hatte, hinzu. Ueber der Vierung erhebt sich ein Turm. Türme werden am Chor, am Eingang erbaut. Der ausgebildete romanische Dom



Fig. 30. Gotisches System.

(Fig. 29) gehört zu den interessantesten, phantasievollsten, dabei immer noch Klarheit, Ruhe, Geschlossenheit zeigenden Bauwerken.

Darüber hinaus ging nun noch der gotische Stil; er bringt den Spitzbogen zur Geltung, hebt dadurch in seinen charakteristischen Werken alles in die Höhe, löst die stützende Wand ganz in Pfeiler als Wölbungs- und Dachträger auf, zieht im Innern alles, Pfeiler und Säulenbündel und Wölbung nach aufwärts, erfordert von außen her ein Widerlager, um die verhältnismäßig schlanken Stützen gegen Druck und Schub zu sichern, bringt daher von außen Strebepfeiler in die Höhe, von denen er zur Unterstützung des hohen

Mittelschiffs dann Strebebogen zu den Mauerpfeilern hinüberschlägt, wo Wölbung und Dachlast diese sonst zu knicken drohen. Der Turmbau wird der Höhenrichtung gemäß gesteigert, womöglich in eine hohe Spitze gezogen; die Strebepfeiler nehmen die Bewegung auf; unten stärker, stufen sie sich ab, das Aufstreben aber durch Klein-Türmchen womöglich noch betonend, oben ebenfalls in Türmchen ausschießend. Der Turm über der Vierung tritt jedoch zurück gegen den oder die Westtürme vor dem Mittelschiff oder an den Seiten desselben. Der Spitzbogen selbst und seine Wölbung zieht den Blick hinauf; das Licht wird in ihm noch gebrochener als im Halbkreis. Seine beiden Bogen haben zwei verschiedene Mittelpunkte, ob sie nun in die Mittelweite, in die entgegengesetzten Pfeilerecken oder über diese hinausweisen. Es ist ein Zusammenstoß, eine Durchschneidung. Die beiden Schwerter, die Gott nach den damaligen Anschauungen verliehen hat, dem Papst und dem Kaiser, möchte man architektonisch-symbolisch darin wiederfinden oder jenen Gegensatz zwischen Natur und Geist, in dem das Mittelalter sich abrang.

Auch im Innern wußte man die Formen, welche vom romanischen Stil überkommen waren, entsprechend weiter- und umzubilden. So an Wölbungen, Pfeilern, Ornamentik u. s. w. Dem Mangel an Wand und damit dem Mangel an Raum für die Malerei, deren Farbenmacht das Mittelalter bedürftig war — der romanische Stil hatte genug Wandraum zu Wandmalereien geboten — half man dadurch ab, daß man die Fensterflächen als Farbenflächen behandelte, wobei die Glasmalerei bekanntlich zu hoher Ausbildung gedieh. Doch war diese Bemalung der Fenster zum Teil schon durch die Notwendigkeit des Abschlusses gegen die übermäßig hereinblickende Außenwelt geboten, da man ja fast alle Räume zu Fenstern aufgelöst hatte. Die Malerei schloß das Haus inbrünstiger Andacht gegen die Außenwelt ab; das magische Licht stimmte zur Gefühlswelt jener Zeit. Wunderbar war der Glaube; wunderbar ist die Stimmung eines solchen Domes.

So war alles zum Höhenprinzip in Bogen, Pfeiler, Dach und Turm geworden; der größte Gegensatz gegen die antike Zeit war, wie in den Religionen, so in der Kirchen-Architektur ausgebildet. Das Gefühl für Gliederung, Abstufung, Eigenartigkeit, was die germanischen Völker beherrscht, zugleich der mittelalterlich-phantastische Sinn, den die Bekanntschaft mit den Muhamedanern zu entfalten gelehrt hatte, das alles suchte sich nun neben dem ziemlich starren Schema, wie es sich entwickelt hatte, zu bethätigen. Die Phantastik zeigte sich im Schmuck, der Gliederungssinn in den Pfeilern und Türmen, durch die man das Emporstreben des Baues ausdrückte. Jeder

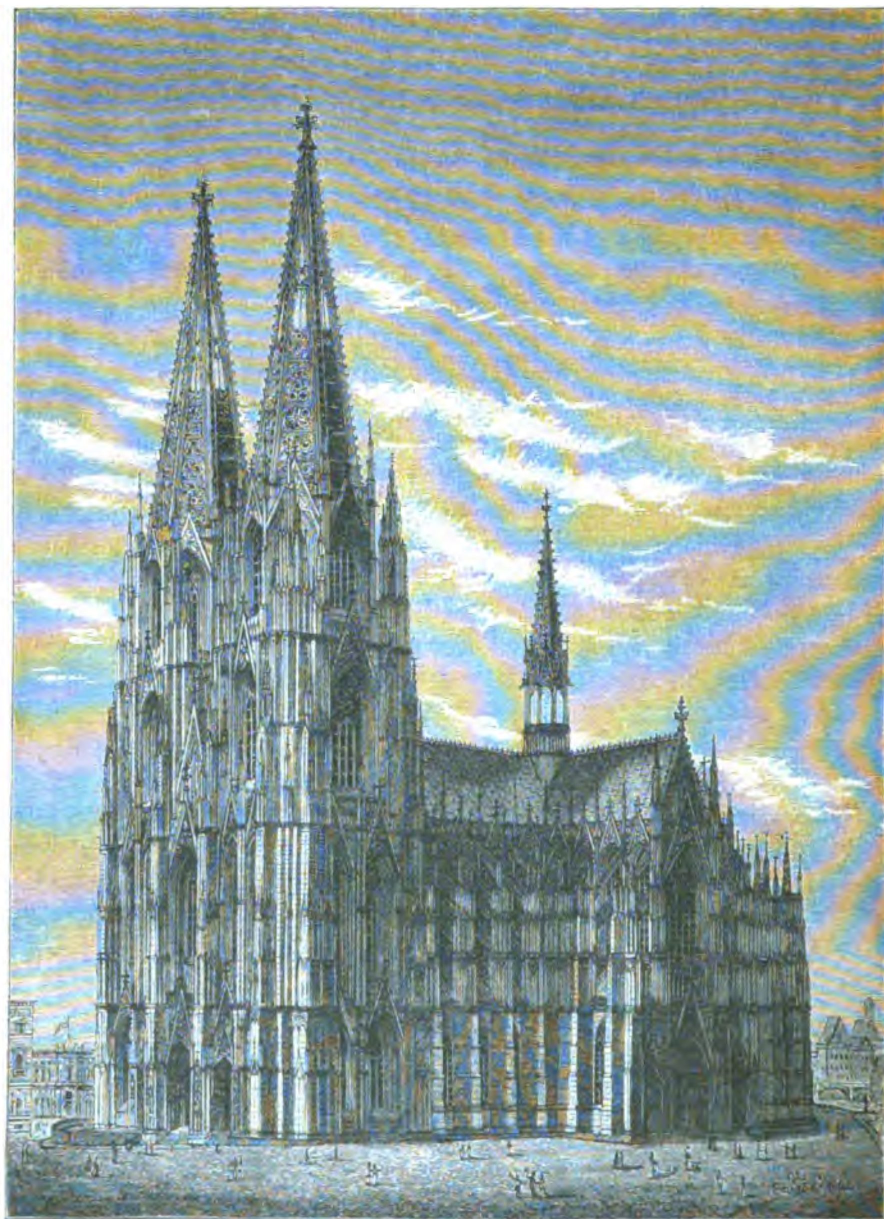


Fig. 31. Der Kölner Dom.

Pfeiler, jeder Turm ward soviel wie möglich aufgelöst in Fialen und Fiälchen. Alles hinauf! hinauf! Alles dabei vielfältig gebrochen durch Spitzen, Zacken, durch den Schmuck der sogenannten Krabben, die an den Ecken der Spitzdächer emporkriechen.

Der gotische Stil ist in dieser Weise bis in seine Spitze, bis in seine äußerste Konsequenz ausgebildet und zwar als die vollkommenste Durchführung des Konstruktiven hinsichtlich des Wölbungsbaues, im Gegensatz zum Architravbau. Hellenischer und gotischer Stil stehen sich, jeder in seiner Art vollkommen, gegenüber, jener die Ruhe, dieser die Bewegung repräsentierend (vergl. Fig. 31).

Auch nach Italien war der gotische Stil gedrungen und hat Werke wie die Dome zu Siena, Orvieto, Mailand entstehen lassen. Aber die Widersprüche zwischen den italienischen Anforderungen und dem gotischen Stil drängten sich gleich auf. Anfangs modifizierte man, so gut es ging, dann aber erfolgte bei dem Wiederaufleben des antiken Geistes in der Renaissancezeit ein vollständiges Verwerfen der Gotik. Ihre Fehler und Mängel erregten den Geistern der Renaissance wohl ästhetischen Schauder und Ingrimm. Der Bruch des Spitzbogens ward getilgt. Die Horizontale des hellenischen Architravbaues und der römische Halbkreisbogen kamen wieder zu Ehren. Die übermäßige Gliederung, die bis zur Zersplitterung gegangen, wurde verworfen. Der tausendfache Schmuck sollte nicht die einfache Massenwirkung erdrücken. Das Konstruktive, welches die Gotik beherrscht hatte, trat zurück. Die Strebebogen erschienen als barbarischer konstruktiver Notbehelf. Das hieß das Knochengerüst zeigen, wie der Krebs seine Schalen. Die schöne Raumform an sich mit ihrem eigenen ästhetischen Schmuck sollte wirken. Die allgemeinen ästhetischen Raumformen nach Gliederung, Abschluß, Schmuck u. s. w. mußten vorwiegend zur Belebung der Außenwände dienen. Für sie griff man auf die Antike zurück.

Es hing eng mit den antiken Bestrebungen der Renaissancezeit zusammen, daß das kirchlich-christliche Leben, von der ersten, herschenden Stelle, die es im Kulturleben eingenommen hatte, langsam verdrängt, nicht mehr den wichtigsten Ausdruck für deren Architektur bildete oder doch nicht den allein maßgebenden, sondern entsprechend den neuen, auf Staat, Gesellschaft und individuelle geistige Freiheit gerichteten Bestrebungen für die Renaissance die sonstigen öffentlichen Bauten — Paläste der Fürsten, des Adels, der Städte, der Genossenschaften — von bisher in Gotik und romanischem Stil ungekannter Wichtigkeit wurden. Gerade im Palastbau schuf die Renaissance

Herrliches. Größerer Eindruck der Ruhe durch Massenwirkung und Vermeidung übermäßiger, bis ins einzelnste sich fortsetzender Gliederungen, sowie durch Aufnahme der antiken Architrav- und Bogenformen wurde charakteristisch für die neue Bauweise. Der Baukern wurde wieder mehr geschlossen; das Offene, Einladende wurde durch Säulenhallen, wo nötig, vermittelt. Statt der vertikalen Gliederung trat die horizontale wieder kräftiger vor. Die Ueberladung mit Kleinarchitektur (Türmchen, Giebelchen, Krabben u. s. w.) wurde vermieden, ja das Extrem der Einfachheit dagegen häufig beliebt. Während im gotischen Stil die ganze Masse in bewegte Formen aufgelöst war, wies man jetzt dem Schmuck hauptsächlich die Bewegungsform zu; die Masse des Gebäudes selbst sollte den Ausdruck der Ruhe darbieten.

Weil die Renaissance aus freiem, wahrhaft künstlerischem Geiste schuf, zeigte sie nicht ein starres Schema, sondern wußte den mannigfachsten Forderungen in schöner Weise zu entsprechen. Man vergleiche nur den florentinischen Palaststil mit dem Venedigs, wie man dem Bedürfnis und der Lage gerecht zu werden wußte. Dort der feste, burgenhaft gewaltige Palastcharakter, hier in dem sicheren, durch keine Eroberungen und Aufstände erschütterten Venedig an den flutenden Straßen der Kanäle der leichtere, offenere Frontbau.

Es hat leider mit der lebendigen Kraft der Renaissance nicht allzu lange gewährt. Die einen wurden nüchtern, indem sie sich zu genau an das Altertum anschlossen, die andern barock, da sie nun doch wieder bei der Einfachheit und klaren Schönheit der Verhältnisse sich nicht beruhigen konnten. Man nahm malerische Rücksichten auf Licht und Schatten; man überlud einzelne Bau- und Schmuckglieder. Bei starrem großem Bauschema eine willkürliche Decoration. So endete die Renaissance im (heute wieder mehr modischen) Barockstil, der Verbindung von gegebener strenger Form und Willkür, von kräftigem architektonischem Vortrag mit Schwulst, von Klarheit und Trockenheit mit bizarrer Laune.

Die Peterskirche in Rom kann uns für die ganze Epoche der Renaissance im guten und schlechten zum Muster dienen. Hier ist wieder ein griechisch-römischer Stil; dazu die römische Kuppel. Aber diese Kuppel liegt nicht halbkugelig wie beim Pantheon (Fig. 20) derartig auf dem Hauptgemäuer, daß sie als Kugel, völlig ausgeführt, auf dem Boden aufstehen würde. Nach dem Vorbilde des Domes zu Florenz, dem Werke Filippo Brunelleschi's, der noch in dem strebenden Geiste der Gotik schuf, obwohl er Bahnbrecher war für die Renaissance, wurde diese Kuppel, dem emportragen-

den Geiste des Christentums gemäß, durch einen sogenannten Tambour hoch über das Hauptgebäude gehoben. 140 Fuß im Durchmesser, bei einer Höhe von 405 Fuß, übertrifft sie an Großartigkeit, Kühnheit und Schönheit, was Vorzeit und Nachzeit in dieser Art zu leisten verstanden hat. Michel Angelo Buonarroti hat sie erbaut. Sie ist die größte, kühnste derartige Konstruktion und dabei die schönste; unübertroffen an Schönheit der Linien und Verhältnisse, klar und einfach in Formen, das erhabenste Werk der Baukunst. Der ganze Kirchenbau war das Werk von anderthalb Jahrhunderten; die Spätrenaissance und die Barockzeit sind nur zu deutlich an dem ungeheuren Gebäude erkennbar von der noch mächtigen Willkür der ersten Zeit bis zum Ungeschmack der Berninischen Periode.

Neben und gegen den ausschweifenden Barock- und tändelnden Rokokostil erstand dann ein nüchterner Stil, die Zopfeinfachheit mit den Paar Seitenlocken — der Stil, der uns den kasernenartigen Bau übermacht hat. Doch ist an den besseren Werken der Barockzeit und der Zopfzeit ein nicht kleinlicher Sinn, Kühnheit der Raumverwendung und der Disposition und innere Ueberzeugungskraft hervorzuheben. Die Baumeister wußten meistens, was sie wollten, und schufen im guten Glauben an sich und ihr Werk. Das ist mehr, als man auch heute noch von vielen Neubauten, welche auf Kunst Anspruch machen, aussagen kann, bei denen dadurch das Häßliche nicht einmal charakteristisch erscheint. [Mit dem seit Mitte des 16. Jahrhunderts energisch gegen die Reformation sich ins Extrem setzenden und gewaltsam aufstrebenden Neu-Katholizismus erhielt die Bauthätigkeit viele und der Größe nach sehr bedeutende Aufgaben. Die große Zeit eines Michelangelo wirkte darin. Das Gegenteil von Knauserigkeit in Raumbehandlung u. s. w. herrschte für Kirchen- und Klosterbau und kirchliche Anstalten. Man sehe sich nun z. B. die Gebäude der wohlhabenden Landbevölkerung im eigentlichen Bayern darauf an, wie diese italienische Großräumigkeit des kirchlichen Stils auf sie Einfluß gehabt hat.]

Eine naive kecke Verbindung hatten auch in der Architektur mittelalterlicher und Renaissance-Geist eingegangen in den Ländern nördlich der Alpen in dem Mischstil von Gotik und Renaissance der französischen, deutschen und sonstigen nordischen Renaissance, ehe die Nachahmung siegte und Barock- und strengere Renaissance-Entwickelungen herrschend wurden.

Im vorigen Jahrhundert begannen die neuen Strömungen im Völkerleben, die auch in der Architektur ihren verschiedenartigsten Ausdruck fanden: gegen den Zopfgeist wurden neuer Naturalismus, Hellenismus, Römertum

(bei den Franzosen vorherrschend), Germanentum, das dann in mittelalterliche Romantik sich auswuchs, ins Feld geführt. Die Architektur ging, wo sie dieser Art Vorbilder hatte, auf diese zurück und nun gab es die verschiedenen Wiedererweckungen der betreffenden Stile. Die bisherige Einheit des späten Renaissancestiles war gesprengt, dessen Herrschaft gestürzt. Es wiederholte sich seitdem für die Architektur, was unsere Litteratur zeigt. Im vollsten Gegensatz gegen die bisherige Einseitigkeit beginnt die Weltkunst aller Zeiten und Völker, am ausgeprägtesten in Deutschland, das in der Weltlitteratur die verschiedensten Stile nebeneinander und z. B. in Goethe in einem und demselben Dichter im Nacheinander zeigt. Barock und Zopf werden jetzt verpönt; man sucht von den hellenischen, auch ägyptisierenden, und römischen Vorbildern eine neue, selbständige Renaissance. Dazu beginnt nun aber auch die Wiedererweckung des Mittelalters. Zuerst der Gotik; einmal in die historische Strömung hineingeraten, bleibt man bei der Gotik, der so lange verachteten, nicht stehen und geht zurück auf den romanischen Stil und weiter zurück zum byzantinischen und altchristlichen. Jeder findet seinen oder seine Vertreter, die von ihm aus die neue Entwickelung beginnen wollen. In dieser Weltarchitektur wird auch der Stil des Islams nicht vergessen. Wie Brahmanentum und Buddhismus in der Philosophie so bedeutsam wurden, so hat selbst die indische Architektur in der Stufenturmbehandlung auf neueste Bauwerke Einfluß ausgeübt. Grottenbauten in die Erde hinein (Linderhof) sind mehr Phantasie-Zufälligkeiten, mit altgermanischen Motiven. Die neuen Babeltürme dagegen feiern den Triumph der Eisentechnik. Da die Schwierigkeit der Besteigung durch die Aufzüge gehoben ist, so werden wir nächstens wohl zu solchen Türmen neue hängende Gärten der Semiramis bei den großen Städten errichten sehen. Seit man übrigens von der Barockzeit an durch alle Stile zurückgewandert war, da fehlte nur noch die nordische Renaissance. Sie wurde eine Zeitlang mit Leidenschaft ergriffen, bis plötzlich nun auch für Barock sich wieder eifrige Anhänger erhoben, worauf dann natürlich Rokoko und Zopf folgten. Daneben arbeitet die neue Zeit mit dem neuen Baumaterial von Eisen und Glas, Wellblech u. s. w. Das Neue, das früher nicht existierte, verlangt neuen Stil; man sucht ihn, hat ihn aber noch nicht gefunden. Daß der Holzfachwerkbau auch wieder neue Gunst gewonnen hat, zeigt sich ja überall, nicht bloß für Landsommerhäuser, sondern mitten in den Städten. So haben wir eine Weltarchitektur ohnegleichen, sind aber stillos, weil wir alle Stile haben.

Die unerhörte Schnelligkeit der Wandlungen in der Baukunst, wie für

das Kunstgewerbe, das im großen und ganzen vom Stil der Architektur abhängig ist, deren Räume sie schmückt — nur ausnahmsweise wirkt das Kunstgewerbe auf die Architektur zurück — diese Wandlungsschnelligkeit ist übrigens bedingt durch die jetzige Ausbildung der betreffenden Künstler und die jetzigen Lehrmittel. Schule reiht sich an Schule; die Schüler werden in den Hauptstilen unterrichtet; alle Stile werden historisch vorgeführt und das mit einem Anschauungsmaterial sondergleichen. Die Photographiensammlungen, die sonstigen Abbildungen geben dem kundigen Blick die Werke aller Länder und Zeiten. Hier ist kein langes Buchstudieren, keine Uebersetzung aus fremder Sprache, wie, in der Litteratur, nötig. Selbst das Nachzeichnen, das damit verglichen werden kann, weicht in vielen Fällen dem mitgeführten photographischen Apparat. Eine Ueberfülle von Vorlagen wird dargeboten: auch das Nichtigste, das Ergebnis von Ungeschick und Dummheit, wenn nur antiquarisch, oder selbst modern, füllt im Konterfei seine Stelle aus, wie das Bedeutende, Anregende, Wertvolle. Dazu kommen für die Kleinkunst die Weltmessen der großen Ausstellungen, übrigens kaum noch nötig, seit der Welthandel mit dem Modegeschmack zu spekulieren weiß und alles heranschleppt, wofür Käufer erwartet oder durch Reklame herangezogen werden können. Der Künstler wie der vermögende Liebhaber haben somit Vorbilder ohne Ende. Jede Anforderung kann durch künstlerische Nachempfindung leicht erfüllt werden, sei es, daß Künstler da sind, die sich mit jedem Stil abzufinden wissen oder sich als Spezialisten für einen besonderen Stil ausgebildet haben.

So leben wir in dieser Beziehung gegen die frühere künstlerische Stileinheit, auch Einseitigkeit, in der Ueberfülle und auseinandergehenden Mannigfaltigkeit. Nach dem, was früher über den Stil gesagt ist, bedarf es nicht der besonderen Klagen über diese Art Stillosigkeit.

Unsere Zeit hat sich mit der Fülle des Wissens und der Anhäufung des bezüglichen Materials abzufinden, wie frühere Zeiten sich in ihrer Armut abzuringen hatten. Die Hauptsache ist und bleibt der wahre künstlerische Geist. Was ein solcher anfaßt, bekommt Eigenleben, wird wichtig, in seiner Art gut und zeigt auch Stil. Der Künstlergeist hängt freilich auf's innigste wieder mit seinem Volksgeist zusammen. Gegen die Schäden der jetzigen Zeit hilft nur ein starker, mutig auf neue Ziele losgehender Volksgeist; aus ihm werden dann auch die Künstler geboren, die der neuen Zeit entsprechen.

---



# VI.

## Die Bildnerei.



ie Bildnerei stellt freie Gestaltungen, zuhöchst die der lebendigen, beseelten Wesen in ihrer Körperlichkeit dar. Sie gibt, wie die Malerei, die äußere Erscheinung ihres Objekts. Nach der Malerei hinüber, welche nur den Schein der Dinge, wie im Spiegelbild auf einer Fläche bildet, vermittelt das Relief. Zum Ausdruck dient der Bildnerei, namentlich der farblosen, nur die körperliche Form. Das Lebendige, Seelische muß betreffenden Falls durch diese hindurchscheinen, aus ihr sprechen.

Der Bildner bildet also das in freien, nicht mathematisch bestimmten Formen erscheinende Objekt in seiner Außenerscheinung und Körperlichkeit. Ob er die Außenerscheinung darstellt durch einen ausgefüllten oder nur schalenförmigen, innen hohlen Körper — also etwa durch Holz und Stein, oder als hohle Erzstatue — ist technisch von Wichtigkeit, kommt aber für die Körperlichkeit selbst nicht weiter in Betracht.

Wir haben uns gewöhnt, die Bildnerkunst derartig zu beschränken, daß sie ideal aus einem Material ihre Gestaltungen schafft, nicht durch Benutzung verschiedener Stoffe, wie bei täuschender Nachahmung des Wirklichen, z. B. im Wachsfigurenkabinet geschieht. Die alte Zeit hatte darin andere Anschauungen und hat z. B. ihre Göttergestalten vielfach durch wirklichen Schmuck, goldene Haare, goldene oder wirkliche Kleider u. s. w. ausstaffiert. Ob nicht der realistische Zug der Zeit nach solcher Richtung hin Neuerungen bringen wird, steht dahin, nachdem so lange Zeit der Bildnerkunst die Farbe durch

die Kunstphilosophen verboten war, weil die Bildnerkunst auf den Tastsinn allein basiert wurde. Aber alle bildenden Künste beruhen auf Anschauung. Die Bildnerei hat es dann allerdings speziell mit dem tastenden Sehen zu thun, wie Herder in trefflicher Charakteristik gesagt hat.

An sich liegt das Künstlerische in der Gestaltung selbst. Das Material ist eine andere Frage. Soll die Kunst gegen den Wechsel des Lebens Dauer schaffen, dann ist ein dauerndes Material nötig. Ein handlich bequemes, aber schnell sich veränderndes Material ist nur zur Vorarbeit (Modell) gut brauchbar. Wo die Kunst in einem schweren, fest zusammenhängenden Material für die Dauer ihre Werke arbeitet, ist sie angewiesen auf Darstellung der festen, zusammenhängenden Formen. Körperlichkeiten, die z. B. linienhaft, fadenartig sind, wie das Haar, faßt sie nur in ihrem Zusammenhang als geschlossene Erscheinung; sie bildet z. B. die Locke, aber nicht jedes Haar. Was nicht durch solche volle, bestimmte Form körperlich wirkt, gehört nicht in ihr Bereich. Das Vielfache-Nebeneinander, z. B. der Vegetation, das in der Form Unbestimmte, nur im Fluß Erscheinende, das Unkörperliche, wie Luft und Licht, vermag die Bildnerei nur mühsam oder gar nicht darzustellen und muß sich mit Andeutungen begnügen. Hier tritt die Malerei ein; sie malt z. B. ein Aehrenfeld, den Wald, die Himmelsluft, das Licht. Sie beherrscht den erfüllten Raum, während die Bildnerei nur einen Körper oder eine Körpergruppe im Raum darstellt.

Die Darstellung der nicht seelisch belebten oder das innere Leben nicht zum Ausdruck bringenden Lebensformen gehört der Kleinkunst oder dem Kunsthandwerk an. Wer das Leben und Walten des Geistes zum Ausdruck bringt, ist Künstler. Danach beurteilen wir z. B. die Darstellung der Vegetation. Das Altertum hat auch Bäume (z. B. Palmen) von Erz oder Edelmetall gebildet, wie die Neuzeit mit entsprechenden Pflanzen naturalistisch wieder thut. Dann aber wäre es ein Unrecht zu vergessen, wie naturwahr und schön heutigentags das Kunsthandwerk Blumen nachbildet. In sogenannten Attrappen und in den Leistungen, die ins Bereich der Puppen- und der Wachsfigurenkabinette gehören, sehen wir oft ausgezeichnete künstlerische Bildnerkraft: es ist z. B. eine Freude, die vielen trefflichen Tiergestaltungen zu sehen, welche in solcher Weise die Jetztzeit produziert.

Man hat in anderer Weise der Bildnerei ihre Gestaltungen zugewiesen. Schnaase sagt darüber in seiner Geschichte der bildenden Künste:

„Es gibt ein sehr äußerliches und grobes Kennzeichen, welche Formen des Lebens zum künstlerischen Zwecke der Skulptur fähig sind. Nur die Ge-

stalten, die sich vom Boden ablösen. Ein Baum hängt notwendig mit dem Boden zusammen und durch diesen mit dem Weltkörper. Ihn allein darstellen heißt also etwas Totes bilden. Nur das Tier ist daher darstellbar für die Skulptur, ja sogar zunächst nur der Mensch als das einzig geistig Lebendige und die edleren Tiere gewissermaßen symbolisch durch eine gleichnisartige Uebertragung menschlicher Bedeutung auf sie."

(Eine Blume kann in einem Topf, ein Baum in einem Kübel gedeihen. In dieser Form werden auch z. B. von Metall Schmuckpflanzen häufig gebildet.)

Die hohe Bildnerkunst, wollen auch wir kurz sagen, stellt dar das beseelte Geschöpf, zuhöchst den Menschen, und das in festem, dauerndem Material. Der Künstler selbst bildet vielleicht in einem anderen Material (etwa in Wachs oder nassem Thon) vor; die Ausführung hat sich dann mit dem Material abzufinden, das seine besondere Behandlung verlangt und durch seine Eigentümlichkeiten nach Schwere, Festigkeit, Zusammenhalt seinen besonderen Stil bedingt.

Wir pflegen jetzt Bildnerei, Plastik und Skulptur als gleichbedeutend zu gebrauchen. Im engeren Sinne heißt Plastik die Bildnerei in weichen oder erweichten Massen, z. B. in Wachs oder Thon, in denen, wie bekannt, gewöhnlich das Modell für Schnitzen, Aushauen und Gießen geschaffen wird. Dazu kommt die Schnitzerei und die eigentliche Bildhauerei oder Skulptur im engeren Sinne. Die Arbeit in Metall heißt Toreutik. Getriebene Metallarbeit wurde schon verwandt, ehe man den Guß erfand (und im frühen Mittelalter wiederfand).

Thon, Gips, Wachs, Knochen, Holz, Metalle, Stein, das sind die am meisten benutzten Stoffe für den Bildner. Der Thon ist im feuchten Zustand von der größten Bildsamkeit; er fügt sich jedem Fingerdruck; seine Feuchtigkeit gibt ihm lebendigen Ausdruck. Er eignet sich daher trefflich zum Entwerfen, Verändern, zum Modell. Aber er ist dunkel, lichtschluckend; er kann schwierige Feinheiten daher nicht gut zeigen; trocknend kann er sie nicht bewahren. Er wird dann spröde, rissig, schrumpft ein und zwar ungleichmäßig; die dickeren Massen trocknen langsamer als die dünneren; so bleiben nicht die alten Formen und die beabsichtigte schöne Gestalt läßt sich nicht genau, sondern nur annähernd berechnen, oder vielmehr nur durch Künstlerinstinkt treffen. Gebrannt hat er eine unendliche Dauerhaftigkeit, aber die Farbe ist roh. Bemalung, Glasur muß nachhelfen. (Die Neuzeit nimmt die Bemühungen der Robbia u. A. wieder auf.) Der Thon wird nach dem Ge-

sagten zu einer realistischen Bildung drängen, weil sich so leicht in ihm arbeiten läßt. Durch seine Formen wirkt er auf den Erzguß. Der Gips hat eine lichtfrohe Farbe, auf der alle Nuancierungen zu gewahren sind. Aber sein Weiß hat etwas Lebloses. Er bildet eine starre Schale; man sieht das Leben nicht heraufpulsieren, wie man dies beim feuchten Thon oder in schönem Marmor zu gewahren glaubt. Er dient bekanntlich zur Aushilfe für den Marmor. Doch gilt bei allem Nutzen der Gipsabgüsse das Künstlerwort: Thon ist Leben, Gips Tod, Marmor Auferstehung.

Wachs ist ein leicht zu behandelnder, aber auch sehr veränderlicher Stoff, seine Glätte und Helle machen ihn für viele Bildungen brauchbar. Besonders dient er zum Modellieren und für täuschende Naturnachahmung. (Die alten Römer hatten Wachsmasken ihrer Ahnen, mit denen kostümierte Träger bei gewissen Feierlichkeiten die Ahnen lebendig darzustellen hatten.)

Knochen erscheint meist kalkig tot und bietet keine großen Massen, muß daher für größere Gestalten zusammengesetzt werden. In bedeutenden Gebrauch ist nur das Elfenbein gekommen. Das Altertum verstand es, Elfenbein in große Platten zu schneiden; seine ölige, glatte Oberfläche ließ es zu Nachbildungen der menschlichen Haut sehr geeignet erscheinen. Man verwandte es nun in Verbindung mit Metall, z. B. mit Gold, daraus man etwa Haare, Bart und Gewandung bildete. Die Form wurde von Holz hergestellt und mit Elfenbein und Gold belegt und überkleidet. In solcher Weise schuf man die bekannten, in geschützten Räumen aufgestellten Kolosse — das Austrocknen des Holzes machte besondere Aufmerksamkeit und Behandlung mit Oel, Sorge für Trockenheit oder Feuchtigkeit nötig. In Stein oder Metall wären solche chryselephantinische Kolosse, wie der sitzend 40 Fuß hohe olympische Jupiter oder die 26 Ellen hohe Athene des Phidias nur mit großer Mühe zu beschaffen gewesen; über einen Holzkern konnte man von Elfenbein und Goldplatten leicht die größten, in Stein oder in Erzguß nur schwer herzustellenden Statuen bilden. Das Gold gab noch einen äußeren Wert zu der künstlerischen Schönheit. Wir haben keine Anschauungen der Art, können also auch über die Verwendung dieser Materialien nicht aburteilen, namentlich deswegen nicht, weil wir die Zusammenwirkung der Farben des Elfenbeins, des Goldes und des Farbenschmuckes der Tempel nicht kennen, oder doch nicht ihren Eindruck uns vergegenwärtigen können.

Holz ist an sich zum Bilden sehr geeignet. Aber seine Dauerhaftigkeit ist nicht groß, es verlangt besonderen Schutz gegen Nässe; es schwindet, fault.

Dann ist seine Farbe selten genügend, weshalb es der Nachhülfe durch Bemalung bedarf. Aber eine unaussprechliche Weichheit und Innigkeit läßt sich darin ausdrücken, wie z. B. in unseren Zeiten Knabl wieder bewiesen hat.

Metall ist durch Guß leicht zu formen. Die Festigkeit und Widerstandskraft mancher Arten machen diese für die schwierigsten Darstellungen geschickt. Einige sind von größter Dauerhaftigkeit. Das schwärzliche Eisen ist zu düster für die Bildnerei; die Feinheiten gehen darin für den Anblick verloren; auch oxydiert es leicht. Gold und Silber geben durch Dauerhaftigkeit und Bildsamkeit ein herrliches Material. Nur dürfen sie nicht blank verwendet werden, sondern sind matt zu halten, weil ihr Spiegelglanz sonst unruhig und störend wirken würde. Ihre Kostspieligkeit hindert ihre öftere Verwendung; ihr Wert bewirkt zu oft, daß sie in schlimmen Zeiten eingeschmolzen werden; ihre Weichheit macht in vielen Fällen eine Legierung mit härteren Metallen notwendig. Doch ist es sehr auffallend, daß man sie, bei der jetzigen Kunst des Versilberns und Vergoldens, nicht öfter verwendet, um geringeres Metall zu überkleiden, und sich so ihrer Vorzüge bedient. Ob zu viel stoffliches Interesse dadurch erweckt würde, wie man wohl behauptet, darum hat sich der Künstler gar nicht zu kümmern, hat sich auch, wenn ihm die Mittel geboten waren und etwas ihm wegen seiner Schönheiten oder sonstiger Eigenschaften wegen paßte, niemals darum gekümmert. Die Hellenen hätten sicher noch einen anderen Gebrauch von der Kunst zu vergolden gemacht, als heutzutage geschieht. Aber wir kleben am Hergebrachten, und weil etwas früher nicht war, oder weil man früher etwas nicht „konnte", oder weil man nicht weiß, wie es früher war, darum dürfen wir es auch nicht und verkleben uns die Wege mit Papierbogen, die Niemand durchzustoßen wagt. Am häufigsten wird zur Bildnerei eine Erzmischung, die Bronze, verwandt; sie ist lichthell, goldähnlich. Nur hat man auch bei der Bronze darauf zu achten, daß man nicht durch zu feine Politur zu viele Reflexe oder Spiegel für die Außendinge schafft, durch welche die Kunstform selbst für den Blick verwirrt oder zerstreut wird. Am besten hilft hier freilich der grüne Rost, der die Bronze mit der Zeit überzieht und die scharfen Lichter aufhebt, dem Unkundigen bekanntlich meistens zur Verwunderung oder ein Aergernis, indem er diese Patina unter den Gesichtspunkt des Schmutzes faßt, der entfernt werden müsse. Das Metall ist, wie schon gesagt, vortrefflich geeignet, die schwierigsten Bildungen, z. B. die kühnsten Stellungen, auszudrücken, die in Holz oder Stein oder anderen Materialien unmöglich wären. Wo man bei

Steinfiguren durch Mantel, Baumstämme u. dgl. stützen muß, da trägt sich das hohle Metall mit Leichtigkeit.

Auf den Metallguß wirkt die Thonbildnerei, welche die Formen dazu bereitet, mit ihrem Realismus ein. Die Schärfe der Formen, auch die Behandlung des Einzelnen, Zufälligen, welche die Erzbildung liebt, hat dann weiter noch ihren Grund teils in der dunklen Farbe, welche die feinen Nüancen nicht leicht erkennen lassen würde, dann aber in dem Starren, Unlebendigen des Erzes, das man durch schärfere Detailbehandlung flüssiger, lebendiger zu machen sucht. Die Nachhülfe der Feile thut hier ihr Bestes, den starren schalenförmigen Eindruck des Gusses aufzuheben. Die Starrheit und Festigkeit, welche das Erz verkündet, die Zähigkeit, welche es dem Marmor gegenüber hat, das Schalenförmige, das so schwer bei seinen Bildungen zu vermeiden ist, machen es besonders geeignet zur Darstellung harter, verschlossener, ausgearbeiteter Charaktere und schalenförmig bekleideter Gestalten.

Daß die Tierbildung so gerne das Erz benutzt, ist, von der Stützkraft des Erzes abgesehen, auch aus dem Schalenförmigen des Tierfelles zu erklären, das die meisten Tierformen zu umhüllen und abzuschließen pflegt. Der Marmor sieht dagegen nackt aus, und so paßt er weniger für die Fellträger, wohl aber ausgezeichnet für die helle, nicht in jener Weise verdeckende Haut des Menschen. Marmor hält in freier Luft in unserem Klima nicht lange Stand; Erz dauert lange, wenngleich die mit Steinkohlenrauch erfüllte Luft auch das Erz jetzt schneller angreift und schöne Patinabildung verhindert.

Die edlen Steine sind zu klein für Plastik; auch ihre allzugroße Durchsichtigkeit wirkt störend. Manche Steinarten sind wegen ihrer Härte schwer zu bearbeiten, manche haben ungleiche Zusammensetzungen, andere verwittern zu leicht, einige springen beim Schlage oder bröckeln, wieder andere haben eine zu viel Licht raubende Farbe. Der Marmor gestattet die feinste Behandlung; hat er eine schöne helle gleichmäßige Farbe, so ist er vor allen anderen, sonst ihm an Härte, Dauerhaftigkeit u. dgl. gleichzusetzenden Stoffen beliebt. Die besten Marmorsorten zeigen einen milden, schwach gelblichen oder bläulichen Ton; durch das kristallinische Gefüge entsteht eine Aehnlichkeit mit der porösen Haut, durch die schwache Durchsichtigkeit der Eindruck, als ob das Innere hindurchleuchte. Aus allen diesen Gründen bietet Marmor den schönsten Stoff für die schönste Form, den Menschen. Die Durchsichtigkeit darf allerdings nicht zu stark sein, weil sonst statt der Bestimmtheit der Form sich ein Verschwimmen zeigen

würde. (Die Griechen haben durch Einlassen von Wachs übermäßige oder unpassende Durchsichtigkeit zu verhindern gewußt.)

Was die Bemalung von Statuen betrifft, so hat die Aesthetik bekanntlich sehr lange Zeit jede Bemalung verworfen und sich dabei stets auf die feinfühligen, geschmackvollen Griechen berufen, die den Realismus der Farbe verworfen und dem Idealismus in dem reinen unschuldigen Weiß des Marmors für die Bildnerei gehuldigt hätten, während sich jetzt herausgestellt hat, daß sie sehr häufig Bemalung angewandt haben, ja die Streitfrage geht, ob sie nicht vielleicht in den besten Zeiten der Skulptur alle Bildwerke bemalt haben. Suchen wir so ruhig als möglich uns in diesem Streite zurecht zu finden. Die Bildnerei will die Form ihres Objektes geben. Um sich dabei nicht zu schaden, hat sie auf die Farbe ihres Materials zu achten. Einen Kaukasier in schwarzem Marmor und einen Neger in karrarischem Marmor gebildet zu sehen, verstößt gegen unsere Anschauung. Solche Widersprüche sind also zu vermeiden, da sie nichts nützen, aber viel schaden. Der Bildhauer nimmt aber gerne ein Material, welches im allgemeinen auch in der Farbe dem Dargestellten entspricht, z. B. weißen, gelblichen Marmor für die Nachbildung des weißen Menschen, namentlich des nackten Menschen. Hauptfrage freilich bleibt ihm die Form; wir wissen, daß mildes Weiß und Gelb am geeignetsten ist, jede Feinheit der Fläche erkennen zu lassen. Gesetzt, wir haben die Marmorstatue eines Kriegers vor uns, der Helm, Leibgurt und Beinschienen trägt und ein Schwert in der Hand hält. Ist der Marmor gar zu durchsichtig, so werden die Formlinien für den Blick unsicherer und eine Behandlung des Marmors erscheint passend, welche die Durchsichtigkeit, wo sie störend wirkt, aufhebt. Heißt das nun gegen das Wesen der Plastik verstoßen, wenn man solche Störungen beseitigt? Wir wollen bei der Nahbetrachtung einer solchen Statue nicht stehen bleiben, sondern diese nun in eine Entfernung bringen, wo das Erkennen der Einzelheiten schwierig wird. Die Statue wird in den Giebel eines Tempels gesetzt. Die Farbe ist Nebensache, die Form Hauptsache. Das geben alle zu. Aber wenn die Form Hauptsache ist, so muß die Farbe auch wirklich Nebensache sein und alles, was verhindert, daß die Form nicht erkannt werden kann, muß beseitigt werden. Nun denke man die weiße Marmorstatue da oben vor einer weißen Marmorwand stehend, wie es die Farbenfeinde haben wollen, kann denn das schärfste Auge — wir wollen den Griechen sehr scharfe Augen zugestehen, auch die größte Durchsichtigkeit der Luft annehmen — ohne Fernrohr oder Operngucker wirklich die Formen genau unterscheiden?

Wollen wir also nicht lieber den weißen Farbenton, so unschuldig er sein mag, opfern und den Hintergrund etwa blau anstreichen, damit wir die Hauptsache, die Form desto besser erkennen? Aber wenn dieses auch geschehen, so werden Helm und Beinschienen doch recht schwer vom Körper zu unterscheiden sein, wenn sie ziemlich eng anschließen. Leicht wird die Schiene den Eindruck machen, als sähe man eine ungestaltete Wade. Aehnlich unter Umständen der Helm, ähnlich der Schurz. Soll man nun nicht der Form gerecht werden und die Weiße des Marmors opfern, indem man mit Farbe dem Auge für die Form zu Hülfe kommt? Verlangt dies nicht das Wesen der Bildnerei? Ist es also nicht vernünftig, Helm, Schurz, Schienen zu färben, was am schönsten durch Vergolden geschieht? Gerade so ist es mit Waffen, dann besonders mit Kleidern, falls durch sie Formen entstehen, in denen Körper und Gewand nicht auseinanderzuhalten sind und man einen ungestalteten Körper zu gewahren glaubt. Hier ist es geboten, der Erkenntnis der Form durch Farbe zu Hülfe zu kommen. Und wenn nun die Lippen gerötet, die Augen geblaut werden, sieht man dann nicht das Gesicht da oben besser? Welcher verwerfliche Realismus wird denn dadurch getrieben? — Es ist ein wunderlich Ding um Menschensätze. Aber wenn wir nun die Statue wieder auf die Erde stellen, daß wir nahe hinzutreten können, dann braucht man sie doch nicht weiter zu bemalen? Wenn es nicht nötig ist, gewiß nicht; nicht weiter, als der Form nützlich. Wenn aber das Haar etwa durch Vergoldung abgehoben wird vom Gelb des Gesichtes, wenn der Oeffnung des Mundes ein rosiger Anhauch, ja wenn der ganzen Gestalt ein leichter Farbenton gegeben wird, der die feine Formerfassung unterstützt, wenn man durch Streifen oder Färbung das Gewand markiert oder durch Vergoldung der Waffen diese als Waffen kennzeichnet, was dann? Ist denn dann die Gestalt korrumpiert? Ist sie nicht korrumpiert, wenn ich mit rosigen Vorhängen oder mit rotem Papier das Licht färbe, welches darauf fällt? Freilich bemalen „können", das ist die Sache. Können! Wir können es noch nicht wieder. Gibsons Venus ist noch kein Gegenbeweis. Ein Praxiteles aber schätzte diejenigen seiner Marmorwerke am höchsten, an welchen die Bemalung von der Hand eines in diesem Kunstzweige besonders ausgezeichneten Meisters, Nikias, ausgeführt wurde. Als Spielerei oder geschmacklos erscheinen die grellfarbigen Zusammensetzungen, wie sie wohl in der Römerzeit aus weißem und schwarzem Marmor oder aus andersfarbigen Gesteinen gebildet wurden.

Freilich, basiert man die Plastik einzig und allein auf den Tastsinn,

dann ist konsequenterweise Farbe, auch Licht bei ihr überflüssig (siehe darüber: Zimmermann, Aesthetik. § 905, 917 ff.).

Jede Kunst muß sich für ihre Darstellungen abfinden mit ihrem Material, durch das sie beschränkt und zu einem besonderen Stil gedrängt wird.

Für das schwere Material kommt das Gesetz der Schwere zur Geltung. Welche Formen erlaubt die Festigkeit, Zähigkeit u. s. w. des einen oder andern Materials? Beim Thonbildwerk kann man z. B. durch eiserne Stangen, die niemand gewahrt, helfen. In Stein kann man keine auf den Zehen schwebende menschliche Figur, kein dünnbeiniges Tier ohne Hilfsstützen bilden; schon die menschliche Figur, auf einem Standbein ruhend, verlangt Stütze. Ein vom Leib abgestreckter Arm oder ein Bein muß vor Bruch gesichert werden. Das geschieht durch versteckte Stützen, z. B. durch Gewandung, die tragen helfen muß, wie beim Apoll von Belvedere; manchmal auch ganz offen, wenn z. B. ein Steinpflock angebracht ist oder ein steinernes Pferd durch einen Baumstamm unter dem Leibe unterstützt wird. Das Erz, sahen wir, gibt dem Künstler größere Freiheit, wenn es stützend kompakt, sonst aber hohl gegossen verwendet wird. Holz, Stein, Erz bedingen in solcher Weise den Künstler und haben ihren besonderen Stil.

Gegen die Malerei und ihren bloßen Schein ist die Bildnerei durch ihre Körperlichkeit gewaltig beschränkt. Sie wird barock, wenn sie ihre Schranken überspringen will. Die Malerei z. B. zeigt uns den Springer in der Luft schweben. Der Bildner kann das nicht; er müßte etwa den Springer durch eine Eisenstange schwebend erscheinen lassen. Doch fragt es sich, wie weit der Künstler unsere Phantasie so beherrschen kann, daß wir sehen, wie er will, und vergessen, was wir vergessen sollen und müssen. Man denke etwa an den vom Adler emporgetragenen Ganymedes oder an die vom Fels abschwebende Nike. Die Barockzeit erlaubte sich die größten Keckheiten in solcher Beziehung, um möglichst mit der Malerei zu wetteifern.

Die Malerei kann die räumlich entfernten Dinge im Zusammenhang zeigen. Die Vollbildnerei ist angewiesen auf eine oder auf mehrere nah zusammenbefindliche Gestalten. Der Maler z. B. stellt auf kleiner Fläche große Räume dar, eine weite Gegend. Er malt den Schützen, der ein fernes Wild erlegt. Der Bildner kann Schützen und Wild nicht räumlich weit voneinander trennen und in einer Gruppe nur einen Nahkampf oder Schützen und erlegtes Wild darstellen.

Die Bezüge zwischen den verschiedenen Dingen werden für den Bildner deshalb sehr schwierig, ja man nennt im engeren Sinne die ganz in sich zu-

sammengefaßte, abgeschlossene Gestalt plastisch, während man eine durch Blick, Ausdruck aus sich hinausweisende Figur malerisch nennt. Die Bildnerei ist aus den angegebenen Gründen vielfach auf Idealismus, oder auf Andeutung



Fig. 32. Mosesstatue, von Michelangelo.

durch Attribute, auf Symbolik, auf Allegorisierung angewiesen, wo die Malerei die Dinge selbst realistisch darstellen kann.

Wie weit das Malerische in der Plastik gestattet ist, wird hauptsächlich davon abhängen, ob sich eine derartige Figur dennoch erklärt. Der strengere

Stil liebt größere Geschlossenheit. Dann kommt dramatische Beziehung. Manierismus will verblüffen und kokettiert mit dem Beschauer. (Kommt Bemalung zur Plastik, also der bestimmte Blick des Auges, Ausdruck etwa des Errötens, Erblassens u. s. w., so fällt die Darstellung mehr unter den Gesichtspunkt des lebenden Bildes.) Wendet sich die plastische Figur an den Beschauer, so ist die Verbindung klar. Die Götterfigur, ganz in sich gesammelt, aber mit freundlichem Ausdruck, wie im voraus die vernünftige Bitte des Gläubigen gewährend, ist noch plastisch. Wird aber z. B. eine Göttin vom Betrachter abhängig dargestellt, indem sie sich vor dessen Blicken zu schämen oder mit ihm zu kokettieren scheint, so geht das über die plastische Geschlossenheit hinaus. Bei einem Hinausweisen durch Blick, Haltung in einer plastischen Figur, das sich nicht weiter erklärt, denkt man deshalb leicht, daß das Werk zu einer Gruppe gehörte und das Gegenstück fehlt. Auch bei der Venus von Melos (Fig. 3) mit den abgebrochenen Armen hat man so gefragt. Der Apoll von Belvedere — gleichgültig, ob er Aegis oder Bogen hält — weist durch Blick und Haltung dramatisch aus sich hinaus. Was ihn zum Zürnen bewegt, was getroffen ist in der Ferne vom Schuß oder vernichtet wird durch die Aegis, steht dahin. Inso-



Fig. 33. Gallier und sein Weib.



Fig. 34. Gruppe des Laokoon.

weit fehlt hier etwas an der Ganzheit, der Abgeschlossenheit, die jedes Kunstwerk in sich haben soll. Die Propheten und Sibyllen Michelangelos (wie viele Figuren von Carstens und Genelli, um nur diese anzuführen) sind plastisch gemalt; seine Mosesstatue (Fig. 32) ist malerisch, auch auf ein Fernes, hier nicht zu Entdeckendes hinweisend; die Gestalten der Mediceergräber (nebenbei bemerkt am besten aus Machiavellis Buch vom Fürsten zu erklären) sind plastisch. In einer Gruppe hat natürlich Verbindung oder Beziehung zu herrschen. Selbst hier aber sprechen wir in der angegebenen Weise von einem malerischen Aus=sich=herausgehen. Z. B. in der Galliergruppe der Villa Ludovisi (Fig. 33) sind beide Figuren in sich beschlossen. Sie sinkt sterbend hin; er tötet sich, das Angesicht von der Getöteten wegwendend. Im Laokoon (Fig. 34) ist die dramatische Handlung ganz in sich beschlossen. Die beiden Schlangen haben die drei Personen umstrickt. Die Mannigfaltigkeit zeigt uns den jüngsten Sohn, tödlich gebissen sterbend, knickend wie eine Blume; Laokoon selbst, in die Hüfte gebissen, zieht sich zusammen vor Schmerz vom Gift der Wunde. Der ältere Sohn ist noch nicht verletzt. Aber er ist nicht ganz mit sich selbst beschäftigt, wie er die Schlangenwindung von sich abzustreifen sucht, sondern ist seelisch ganz vom Vater abhängig, auf den er voll Grausen, sich selbst vergessend, schaut. Das ist malerisch, aber innerhalb der Gruppe erklärt.

Betrachten wir das plastische Einzelwerk, die Gruppe und das Relief näher.

Die geschichtliche Entwickelung ist nur zu berühren. In den Anfängen der Bildnerei finden wir Idole, seltsame Gebilde für die wunderlichen Ideen der Menschheit in ihrer Kindheit. Die Natur mit ihren wahren Formen liegt vor aller Augen. Der Urmensch aber ahmt sie noch so wenig nach, wie das Kind bei seinen ersten Versuchen. Für seine Gedanken genügen ihm symbolische Formen. Auch in der Fratze sieht er das Wahre, Große. Das Schreckende spielt dabei für das Göttliche eine große Rolle. Erst langsam bringt auch ein kunstbegabtes Volk durch diese Phantastik zur klaren Betrachtung der wirklichen Gestalten, zum Streben nach der Schönheit der Form und dem vollen Ausdruck wahren Lebens. Für Darstellung einer größeren Einzelfigur wird eine hermenartige Bildung sich gewöhnlich zuerst ergeben. Ein länglicher Block, von Holz oder Stein, wird aufrecht festgestellt; an diesem wird Kopf und Rumpf ausgearbeitet. Daraus oder daneben entwickelt sich die Büste. Bemalung ist gewöhnlich. Ausstaffierung mit besonderer Bekleidung, mit Schmuck u. dergl. ist in den Anfängen der Kunst viel gebräuchlich. Zunächst kommt die sitzende Figur, dann die angelehnt

stehende, dann die in allseitiger Schönheit dem Betrachter entgegentretende Freigestalt.

Die Schönheit des Körpers will der Bildner zeigen, des ganzen Körpers, und zwar die allseitige Schönheit. Wo er aus Rücksicht auf das Material gezwungen ist, Stützen anzubringen, wird er diese so anzubringen haben, daß möglichst unwichtige Teile dadurch verdeckt sind; sind sie von größerer Ausdehnung, so schaden sie der allseitigen Betrachtung und weisen den Betrachter mehr auf einen bestimmten Standpunkt. Aber nicht bloß die Zuthaten, die Haltung des Körpers selbst kommt hier in Betracht. Je freier, rhythmischer alle Glieder entwickelt und in ihrer Schönheit gezeigt sind, desto größer ist das Verdienst des Künstlers. Eine zusammengekauerte, viele Teile versteckende Haltung kann wohl schöne Einzelheiten besonders hervorheben, wie z. B. den Rücken, steht aber der frei entfalteten nach. Ueberschneidungen durch die vor den Körper gelegten Arme, eng übereinandergelegte Beine sind darum plastisch nur vorsichtig zu verwenden. Nur ein Wechsel des Nackten und der Gewandung läßt ohne weiteres Ausnahmen zu; sonst wird der Plastiker, der nicht verschiedene Farben nutzt, am besten die Arme so vom Körper abgezogen bilden, daß sie nicht das Gesicht und möglichst wenig den Rumpf verdecken. Auch die Erschwerung der Anschaulichkeit durch solche überkreuzte Teile wirkt hier ein, wie leicht zu ersehen. Dies ist besonders wichtig für das Monumental-Standbild, dessen Silhouette die klare, freie Gestaltung zeigen muß. Aber selbst beim Relief, das doch vielfach unter andere Gesichtspunkte fällt, ist der angegebenen Forderung so viel wie möglich zu genügen. Die Alten haben sie durch eine Drehung des Körpers und die Haltung der Arme zu erfüllen verstanden. In der Bewegung des Körpers charakterisiert der Plastiker nicht bloß dessen Beweglichkeit selbst, sondern findet auch die erwünschte Mannigfaltigkeit. Kopf, Brust, Unterkörper werden nicht in derselben Richtung gezeigt; das Antlitz blickt z. B. etwas seitwärts, wenn die Brust nach vorwärts gerichtet ist. Kopf, Schulter, Hüfte dürfen nicht nach derselben Seite überhängen. Die Linien durch Augen, Schultern, Hüften dürfen also nicht parallel laufen, sondern schneiden sich. Auch Arme und Beine agieren nicht gleich, sondern einander entgegen. (Man sehe z. B. den Laokoon darauf an, auf das Biegen und Strecken der [zum Teil restaurierten] Arme und der Beine. Der Barockstil übertrieb dies bis zur sogenannten Pfropfenzieherstellung, oder wie schon Karel van Mander sagt: Viele glaubten nur dann eine Figur richtig gezeigt, wenn man Gesicht und H...... zugleich sehen könne.)

Natürlich ergibt die Anforderung des strengeren Stils andere Darstellung als die des freieren; die Haltung des Ernstes und der Würde ist nicht die der Grazie oder der Laune und Unbekümmertheit.

Abgesehen von der Reliefbildung stellt der plastische Künstler sein Werk mehr oder weniger frei in den Raum. Es entspringt aus einer völligen Freibildung, die von allen Seiten eine schöne Gestalt zeigen will, eine der größten Schwierigkeiten der statuarischen Bildnerei. Wenn sie eine solche Einzelgestalt schafft, so scheint sie unendlich hinter der Malerei zurückzustehen, welche die mannigfachsten und verschiedensten Dinge komponiert und alle geistig ergreifen muß, um sie schön wiederzugeben. Der Bildner arbeitet etwa nur eine Gestalt, zu welcher er noch Vorbilder nimmt und wobei er sich durch Messungen helfen kann. Aber die Malerei gibt ihre Vielheit nur unter einem Gesichtspunkte; der Bildner gibt einen Gegenstand unter vielen Gesichtspunkten. Dort Vielheit in der Einheit, hier Einheit in der Vielheit. Beides ist gleich schwer.

Wir können schon hier darauf hinweisen, wie das plastische Werk, das Gebilde der Kunst, nicht in unmittelbare Verbindung mit dem Unorganischen der Natur gesetzt werden darf. Verlangte die Baukunst schon ein Mittelglied zwischen Boden und Bauwerk im Fundament, so verlangt um so mehr die Plastik eine Vermittelung zwischen sich und dem Unorganischen. Man denke an eine unmittelbar auf die Erde gestellte Statue. Der steinerne Mensch, der wie ein lebendiger auf der Erde steht, wird widernatürlich erscheinen. Schon durch ihre Standweise muß die Statue als ein Kunstwerk bezeichnet werden. Dies geschieht durch das Postament, welches sie vom Boden abhebt.

Am besten bietet sich dazu das architektonisch behandelte Unorganische dar, das zwischen Boden und Bildwerk geschoben eine treffliche Trennung bez. Vermittelung und Steigerung gibt. Absolut notwendig ist freilich die architektonische Behandlung nicht. Peter des Großen Reiterbild erhebt sich auf einem ungeheueren Felsblocke. Auf dem paradenmäßig flachen Platze, worauf es steht, übernimmt auch der unbehauene Stein schon den Dienst der Trennung und Abhebung. Sodann bildet freilich auch das Pferd noch eine Vermittelung, ohne welche doch der Mann und der rohe Stein eine Disharmonie ergeben würden. Auch die Symbolik kommt hinzu, die gerade in dem rohen, gewaltigen Naturgebilde des Granitblockes das Rußland sehen möchte, auf dem Peter sich erhob. Im allgemeinen aber, kann man sagen, wird ein architektonisches Postament verlangt. Dies muß, abgesehen von den sonstigen Anforderungen, welche sich aus der Idee des Dargestellten ergeben,

um so kräftiger, ausdrucksvoller, also z. B. höher sein, je roher, d. h. unbearbeiteter durch Menschenhand der Boden ist. Wo architektonische Bildung durch Quadern, Steinplatten, durch Bauten den ganzen Standort beherrscht, da ist um so weniger sein Dienst nötig. Im Zimmer, in Hallen hat ein hohes Postament wenig Sinn; auf einem mit Steinplatten bedeckten Markte, von Architektur umgeben, braucht es nicht so hoch zu sein, wie auf einem Pflasterstein- oder auf einem beliebigen Sand- oder Grasplatze. Daß aber ein Werk für den Blick im Boden steckt, wie man zu sagen pflegt, muß immer vermieden werden. Im allgemeinen braucht ein Reiterstandbild wegen der Vermittelung des Pferdes kein sehr hohes Postament. Es kommt dabei auch die möglichste Vermeidung der störenden Unteransicht gegen des Pferdes Bauch u. s. w. in Betracht, was hinsichtlich des besten Standpunktes nicht zu vergessen ist. Natürlich sind außerdem die Proportionen des Bildwerkes und des Postamentes unter sich zu berücksichtigen. Die Höhe der Aufstellung richtet sich ferner nach dem Abstand des Betrachters und umgekehrt. Büsten im Zimmer verlangen darum Stand in Körperhöhe oder doch nicht viel darüber. Sind sie auf Säulen gestellt, so dürfen diese weder durch Plumpheit und Dicke, noch durch Dünnheit in mißfälliger Weise an ähnliche menschliche Körperformen erinnern.

Bei einem hohen Standbilde hat der Künstler darauf Rücksicht zu nehmen, daß für die Betrachtung von unten und in der Nähe sich die oberen Teile durch den Blick von unten nach oben verkürzen und also keine schönen Verhältnisse zeigen. Bei einem weiten Zurücktreten von dem Bildwerke wird diese perspektivische Störung vermieden; ist die verlangte Entfernung aber eine so große, daß die Schönheit des Ganzen, wozu auch die Erkennbarkeit der unverkümmerten Schönheit der einzelnen Teile gehört, darunter leidet, so wird sich der Künstler in anderer Weise helfen müssen. Um nicht bei einer menschlichen Figur die wichtigsten Teile, Kopf, Hals, Brust verkürzt und verkümmert zu zeigen, muß er von dem Standpunkte aus, von welchem das Werk, in Bezug auf das Ganze wie auf das Einzelne, den schönsten Anblick gewährt, die Verhältnisse des Werkes bestimmen und die Formen darauf hin zu behandeln wissen.

Dies kann ihn bei näherem Standpunkte veranlassen, dem Oberkörper andere Maße zu geben als angemessen wäre, wenn der Blick durch das von unten nach oben Schauen nicht die richtigen Verhältnisse kürzte. Ferner wird er darum besonders auf die Stellung zu achten haben; je höher die Statue, desto mehr muß z. B. das Angesicht vornübergeneigt sein, um einen vollen

Anblick zu gewähren; andernfalls würde der Betrachter sich mit dem Kinn, der unteren Nase und dem Augenknochenrande zu begnügen haben. Phidias war bekanntlich der erste Meister in der Kunst, solche Verschiebungen zu berechnen. (Viollet-le-Duc hat darauf hingewiesen, wie trefflich die mittelalterlichen Künstler ihre Statuen auf Höhenstellung an den Kathedralen durch langen Hals, niedrige Schultern, kurze Beine u. s. w. berechnet hätten.)

Die Darstellung einer einzelnen Gestalt kann alle Schönheit der Plastik zeigen, ja sie läßt sich als deren eigentliche Aufgabe bezeichnen. Der Künstler bildet darin das Leben schöpferisch nach; er fixiert den Moment in Stein oder Erz für die Dauer; er zeigt, was ihm als Wahrheit der Form, als charakteristisch, als Schönheit erscheint. Ob er Porträt, ob er Phantasiefigur, ob er Genre oder Ideale schafft, ob er uns durch die lebendige Wahrheit oder durch seine eigene Reinheit oder Schönheit und Kühnheit der Phantasie ergreifen will — Idee und Erscheinung müssen sich und den ästhetischen Anforderungen entsprechen. Es gilt hier nicht auseinanderzusetzen, wie tausendfach er uns fesseln kann; die plastische Schöpfung ist ja darin unbegrenzt, wie sie Körperformen und darin das Leben, Geist, Gefühl und Charakter, kurz wie sie Seele und Leib auszudrücken vermag. Vor den riesigen Gebilden der ägyptischen Plastik, vor der Venus von Milo, vor der Athletenfigur, vor der Büste eines Denkers, vor der Darstellung eines Hirtenknaben oder der Statue eines Julius Cäsar — eine eigene Welt von Empfindungen lebt in jedem wahren Kunstwerk und zieht uns, wenn es echt aus vollem Geist, aus voller Phantasie herausgearbeitet ist, in seinen Bann.

Die Bildnerei bleibt bei der Einzelgestalt nicht stehen. Sie stellt zwei und mehrere Gestalten zusammen. In bedingter Weise gehört die Reiterstatue hierher, obwohl Mann und Roß darin miteinander verschmolzen und in gewisser Hinsicht nur als eine Figur zu rechnen sind. Sie gehört wegen der Bildung des Rosses hauptsächlich der Erzbildnerei an, die, von schon genannten Gründen abgesehen, das Tier ohne Stütze darstellen kann, was in anderem Material wegen der schlanken Beine schwer oder gar nicht möglich ist. Einer Schwierigkeit eines Reiterstandbildes sei hier Erwähnung gethan. Der aufrecht getragene Kopf und Hals des Pferdes verdeckt von vorn einen großen Teil der Menschengestalt. Namentlich bei einem hochstehenden Standbilde wird dies störend. Der Künstler muß hier durch eine Wendung des Pferdekopfes oder Biegung des Halses, auch durch Vergrößerung des Menschen, wenn die Vorderansicht maßgebend ist, nachhelfen; doch darf er nicht in den Fehler verfallen, dem Pferde eine Position zu geben, als ob es vor dem Ab-

grund unter dem Postamente scheue, wozu der niedrig gestellte Hals und Kopf verführen kann. In schöner Bewegung ist das Pferd zu bilden, dabei




Fig. 35. Der große Kurfürst von Schlüter.

eher unter als über dem wahren Größenverhältnis zum Reiter, indem sonst das Tier zu sehr die Menschenfigur beherrscht. An der Reiterstatue des Bart. Colleoni in Venedig ist das Pferd zu groß; auch am Rauch'schen Denk-

Stil liebt größere Geschlossenheit. Dann kommt dramatische Beziehung. Manierismus will verblüffen und kokettiert mit dem Beschauer. (Kommt Bemalung zur Plastik, also der bestimmte Blick des Auges, Ausdruck etwa des Errötens, Erblassens u. s. w., so fällt die Darstellung mehr unter den Gesichtspunkt des lebenden Bildes.) Wendet sich die plastische Figur an den Beschauer, so ist die Verbindung klar. Die Götterfigur, ganz in sich gesammelt, aber mit freundlichem Ausdruck, wie im voraus die vernünftige Bitte des Gläubigen gewährend, ist noch plastisch. Wird aber z. B. eine Göttin vom Betrachter abhängig dargestellt, indem sie sich vor dessen Blicken zu schämen oder mit ihm zu kokettieren scheint, so geht das über die plastische Geschlossenheit hinaus. Bei einem Hinausweisen durch Blick, Haltung in einer plastischen Figur, das sich nicht weiter erklärt, denkt man deshalb leicht, daß das Werk zu einer Gruppe gehörte und das Gegenstück fehlt. Auch bei der Venus von Melos (Fig. 3) mit den abgebrochenen Armen hat man so gefragt. Der Apoll von Belvedere — gleichgültig, ob er Aegis oder Bogen hält — weist durch Blick und Haltung dramatisch aus sich hinaus. Was ihn zum Zürnen bewegt, was getroffen ist in der Ferne vom Schuß oder vernichtet wird durch die Aegis, steht dahin. Inso-



Fig. 33. Gallier und sein Weib.



Fig. 34. Gruppe des Laokoon.

geschieht am besten, wenn der Blick durch den Hintergrund nicht abgezogen wird, der Luftschimmer die Figur nicht beeinflußt, sie z. B. nicht schmäler erscheinen lassen kann, der Hintergrund nicht störend wirkt durch seine Farbe oder indem irgend etwas anderes darin zu unruhig gegen das Bildwerk erscheint. Am einfachsten werden solche Störungen vermieden durch eine Wand, welcher Art dieselbe nun auch sein möge. Die Architektur verschafft, um es kurz zu sagen, den besten Hintergrund. Sie kann durch Bau, Farbe u. s. w. jeder Anforderung genügen. Wie sie nun im Giebel den Rahmen gibt, durch Wand oder Nischenbildung, durch Umschließen des Bildwerkes überhaupt in Zimmer, Halle, Tempel, durch Umrahmung mit Häusern u. s. w. den Hintergrund gibt, ist bekannt.

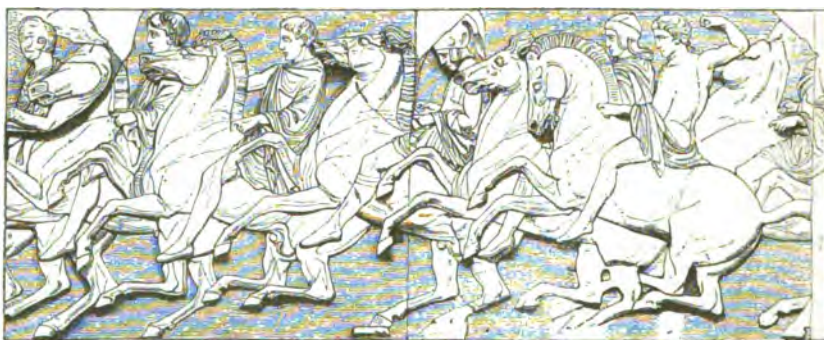


Fig. 37. Reitergruppe vom Fries des Parthenon.

Das Relief leitet zur Malerei hinüber. Das Bildwerk wird nicht frei dargestellt, sondern auf einer Fläche wird ein erhöhtes Bild geschaffen. Je flacher es gehalten ist, desto mehr wirkt es als Zeichnung; je höher und freier die Formen herausgebildet werden, desto mehr wirkt es durch Körperlichkeit, darum neben der Zeichnung auch noch durch die Licht- und Schattenbildung dieser Körperlichkeit. Es bleibt den plastischen Gesetzen hinsichtlich des Aneinanderreihens, der Ueberschneidung u. s. w. unterworfen. Ein reihenmäßiges Nacheinander der Gestalten in der Längenausdehnung ist plastisch; perspektivische Tiefenbildungen werden malerisch.

Die hellenische Plastik hat auch im Relief das Schönste zu erreichen gewußt, indem sie die Stilgesetze erkannte und einhielt. Sie hielt Maß und ließ sich nicht über die Grenzen hinausreißen. Einfachheit und Klarheit ziert sie; die Schönheit der Gestalten, das harmonische Aneinanderreihen der ein-

zelnen Figuren zur melodischen Folge ist ihr Ziel. Aus dem Vergleiche der Reliefbildung vom Pathenonfries (Fig. 37) mit einem assyrischen Relief (Fig. 38) oder mit den meisten römischen Reliefs späterer Zeit (Fig. 39) kann klar werden, was der Künstler opfern muß, um das Schöne, Stilvolle zu schaffen, wie er den Gegenstand zu seinem Zwecke zu bewältigen hat, wie er durch Beschränkung häufig mehr, als durch Fülle wirken kann.

Der Assyrer bildete den Flußübergang des Herrschers. Perspektive kannte er nicht; so stellte er die Figuren übereinander, die nebeneinander zu denken sind. Das Schiff mit dem Streitwagen, mit Herrscher und Gefolge, mit den dasselbe ziehenden Männern und Ruderern, mit den angebundenen schwimmenden Pferden, alles ist übereinander dargestellt. Froh und kräftig stürzte sich der Künstler auf seinen Gegenstand. In nicht so kindlicher



Fig. 38. Assyrisches Relief von Nimrud.

Weise, aber doch ähnlich verfuhr wieder die nachhellenische Kunst, die in der Geschicklichkeit, in der Vielheit und Lebendigkeit des Dargestellten die Hauptschönheit gewahrte, anfangs wohl noch im ganzen den Stil einhaltend, dann aber alle Schranken durchbrechend, so daß nun das Relief in jeder Beziehung mit der Malerei wetteifern soll.

Bekanntlich hat die römische Reliefbildung diejenige des Mittelalters am meisten beeinflußt und die Reliefbildung vielfach zum malerischen Stil geführt. Eine staunenswerte Geschicklichkeit, Genauigkeit und Mühwaltung spricht sich neben sonstigen künstlerischen Vorzügen in vielen schönen Werken dieses Mischstils aus. Ich will nur an die Thüren Ghiberti's erinnern, sowie an die Reliefs von Alexander Colin am Grabdenkmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck. Dort, wo ein Relief der Nahbesichtigung ausgesetzt ist, hat ein solches Verfahren, ein Marmor- oder Erzbild in malerischem Sinne dar-



Fig. 39. Relief vom Titusbogen in Rom.



Fig. 40.
Von der zweiten Thür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz.

zustellen, noch die meiste Berechtigung. Ghiberti's Reliefs stecken in den Rahmen der Thüren; es sind Erzgemälde (Fig. 40). Im allgemeinen gilt aber auch hier, daß der Künstler nicht seine Kräfte und Zeit in einem Wett-

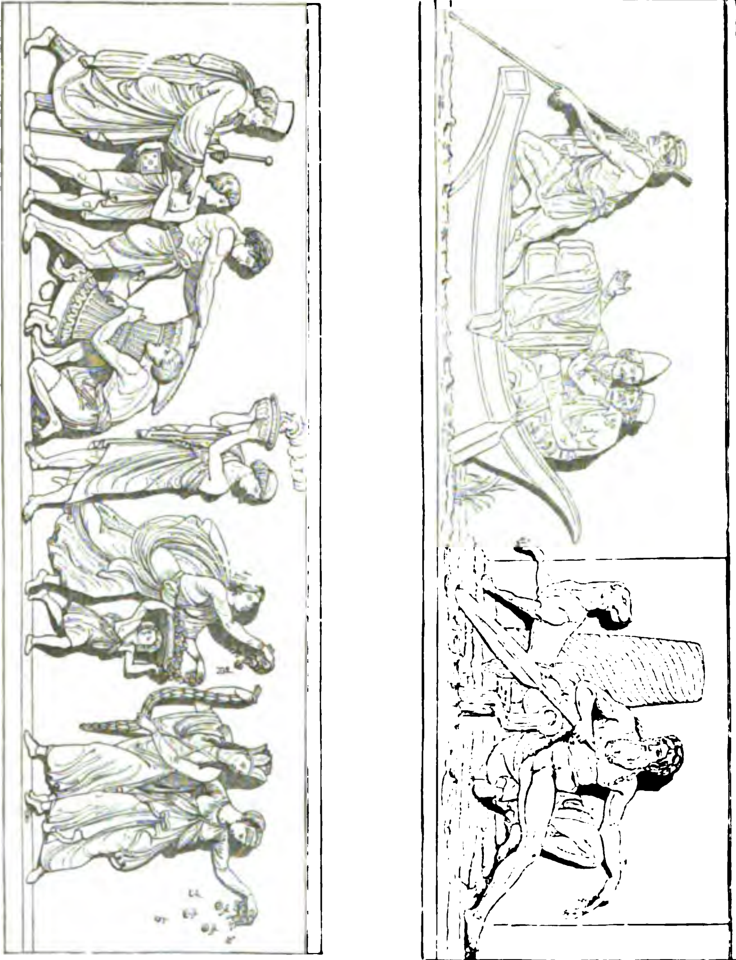


Fig. 41. Aus Thorwaldsens Alexanderzug.

kampf mit einer anderen Kunst verschwenden soll, in welchem er doch zurückstehen muß.

Den wahren Reliefstil, der verloren war und nur hie und da gleichsam zufällig von einem Künstler angewandt wurde, hat Thorwaldsen nicht bloß wiedergefunden und erkannt, sondern er hat auch die Welt, die so sehr für

die Buntheit und Vermischung der Stile gegen die Einfachheit und die stil=volle Beschränkung eingenommen war, zu überzeugen gewußt, daß der wahre Stil, wie ihn ein Phidias in seiner schönen Klarheit, in seiner edlen Ordnung befolgte, schöner ist, als der falsche, der von der Malerei seine Ordnung



Fig. 42. Ganymed. Relief von Thorwaldsen.

und Behandlung leiht. Seine Hauptthat in dieser Hinsicht ist der Alexanderzug (Fig. 41).

Die statische Gebundenheit der Gestalten der Freiskulptur fällt bei der Reliefbildung weg; diese arbeitet stets auf der Fläche, durch diese ihre Gestalten stützend. So kann sie in dieser Beziehung mit der Kühnheit des Zeichners verfahren. Selbst das Reich der Lüfte ist ihr erschlossen; da

schweben die Vögel; da trägt der Adler des Zeus den Ganymed empor (Fig. 42), da senkt sich die Nacht geschlossenen Auges mit mattem Flügelschlag, die schlummernden Kinder Schlaf und Tod im Arme, langsam zur Erde nieder; da wandeln die Götter und Genien durch den Aether.

Wir haben die Stärke und die Schwäche der Bildnerei kennen gelernt; wir wollen noch auf die aus ihren Schranken sich ergebende Nötigung, sich mit symbolischen Andeutungen zu begnügen, aufmerksam machen. Die Gestalt wird, für sich behandelt, aus allem Zusammenhange mit anderem herausgerissen. Wald, Meer, Fluß, Berg, Haus, Luft u. s. w. kann der Bildhauer nicht bringen, er kann nichts als darauf hindeuten. Ein Baumstamm weist auf den Wald, ein Jagdspeer, ein Jagdhund oder ein Stück Wild müssen den Jäger bezeichnen. Der Dreizack ist das Werkzeug des Meerfischers, er wird dem Meergott gegeben. Beim Flusse ist das Strömen des Wassers das Charakteristische. Das Schilf seiner Ufer und ein strömendes Wasser, aus einer umgestürzten Wasserurne fließend, veranschaulicht also den Flußgott. So muß ein Hirtenstab, eine Hirtenflöte den Hirten, ein Palmenzweig den Sieger kennzeichnen. Aehnlich weist ein Ruder sicher auf Wasser, Helm und Schwert auf kriegerische Thätigkeit hin. Zu solchen allgemein verständlichen Beigaben kommen nun symbolische Hülfen, die aus dem Geistesleben des Volkes, dem der Künstler angehört, genommen sind. Ein Kreuz erinnert an Christliches; ein Schlüssel bezeichnet Petrus; die Religionsgeschichte tritt hier erklärend ein. Ein Adler, der Blitz weisen auf Zeus; Juno hat den Pfau neben sich; der Nachtvogel, die Eule begleitet Pallas, die Beschützerin der Gelehrsamkeit. Mythe, Glaubenslehre übernimmt in solchen Fällen den Dienst des Erklärens. In ähnlicher Weise nimmt der Bildner nun überhaupt aus jeder Thätigkeit oder Gewohnheit etwas Charakteristisches oder wenn möglich das Charakteristische, um sein Werk genau als das zu kennzeichnen, was es bedeuten soll. Natürlich ist dies häufig schwer, oft unmöglich, wenigstens für spätere Erklärer. So besonders, wenn es gilt, das rein Gedankenhafte, Begriffe körperlich darzustellen, in der Allegorie. Es ist ja jedem bekannt, wie unsere Archäologen sich häufig abzuquälen haben — zuweilen wäre es freilich nicht so nötig —, um herauszubringen, was für eine Gestalt wir denn vor uns haben, diesen oder jenen Gott oder Heros, Feldherrn oder Gymnasten? Oder welche personifizierte Tugend? Wenn der Engländer heute eine bis zum Gürtel nackte männliche Figur mit dicken Handschuhen oder in Boxerstellung gebildet sieht, so wird er im allgemeinen gleich erkennen, daß er einen Boxer vor sich habe; bei den Griechen bedeutete so die Nacktheit den

Athleten; ein über den Kopf gezogenes Gewand bedeutete dem Römer die Sammlung des Gebetes; der Kothurn war dem Theater eigentümlich. Auf die allgemeine Zeichensprache braucht man nur hinzudeuten, um deren Erklärungskraft darzuthun; wir falten z. B. die Hände, wenn wir beten oder im höchsten Grade bitten, indem wir uns gleichsam selbst fesseln und so gefesselt darstellen; knien, die Faust krampfhaft schließen, den Arm erheben und die Faust schütteln — solche Körpersprache versteht jeder leicht, wenn auch manche Beziehungen der Art nicht allgemein gültig unter allen Völkern sind und nur in engeren Völkerkreisen Geltung haben.

Für neuere Werke eine besondere Symbolik herauszuheben, ist nicht nötig. Im ganzen kann man sagen, daß unsere Bildner darin den Alten nicht gleich kommen, wobei die Schuld bald an ihnen selbst, bald außer ihnen liegt. Nicht zum kleinen Teil mag die eigene Schuld darin liegen, daß sie nicht selbständig genug bei ihren Attributen verfahren und zu viel aus dem Altertum herübernehmen wollen, statt daraus zu lernen, um dann selbständig das Passende zu finden. Anderseits haben sie es schwer, weil die Naivetät und die Phantasie mangelt oder gering ist, die dem Beschauer die Andeutung anstatt des Ganzen genügen lassen. Verwöhnt durch die Malerei denken wir z. B. nicht leicht und dann mit halbem Widerstreben daran, daß eine Säule auf einem Bildwerk, sei es Freibild oder Relief, einen Tempel oder ein Haus bedeuten, ein Helm die Rüstung vertreten soll.

Alle Bestimmungen sind Beschränkungen; leicht könnte man in die Versuchung kommen zu fragen, wie denn nun die Plastik trotz solcher Gebundenheit das Schöne gestalten könne.

Und doch hat sie das Schönste geschaffen, ihre Ordnung einhaltend, Schönheiten, die in ihrer Art vielleicht dem Ideal am nächsten gekommen sind, verglichen mit den Bestrebungen der anderen Künste. Nichts hat die Welt mehr entzückt als der olympische Zeus und die knidische Venus; in dem Maße, in so stetiger Weise, wie die griechische Plastik den Menschen zu vergöttlichen gewußt hat in der Bildung des vom Geist durchströmten Körpers, hat wohl keine andere Kunst in ihrer Sphäre zu wirken vermocht. Wir haben bisher hauptsächlich die Bedingungen, welche aus dem Material und der Technik erwachsen, ins Auge gefaßt. Sehen wir jetzt, wie der Künstler das Bild selbst zu erfassen sucht. Wer Schönes schaffen will, muß Sinn für das Schöne haben. Wer das Organische in seiner Schönheit verklärt darzustellen versucht, muß es in seiner Schönheit erkennen. Ein tiefes Gefühl dafür muß in der Brust des Künstlers liegen; es kann nur geweckt und

gebildet, ihm nicht gegeben werden. Die Schönheit der Gestalt des Menschen, als die höchste, wird ihn dann zunächst entzücken und ihn nicht ruhen lassen, als bis er sie sich völlig klar gemacht hat, indem er die herrlichen festen Formen, dieses Wogen und Schwellen des Fleisches, das feine Spiel der Linien, die Geschmeidigkeit, indem er die ganze unsagbare Schönheit nachbildet. Es würde ein müßiger Versuch sein, hier die Formenschönheit der höheren organischen Gestalten schildern zu wollen, die eben nur vom bildenden Künstler, vom Maler und vor allem vom Bildner ausgedrückt werden kann. Selbst für den, dessen Auge und Seele dafür nicht blind ist, gibt es nur besondere Zeiten, wo er sie zu empfinden vermag. Der Anblick der Schönheit kann berauschend wirken. Ein Antlitz, ein Körper kann entzücken. Das Seelenvolle darin kann sogar zurücktreten und der Anblick der Formen allein kann durch ihren Rhythmus, in diesem unendlichen Wechsel von Stark, Schwach, Rund, Lang, Fest, Weich, in diesen nicht auszumessenden, jedem mathematischen Maß sich entziehenden und doch so maßvollen Linien einen Eindruck machen, der am besten mit einer Sinfonie zu vergleichen ist. Es ist eine Unendlichkeit darin, die sich nie ganz erfassen läßt; jede Bewegung ändert und gibt neue unzählige Kombinationen. Dafür gehört freilich ein plastisches Auge, das die Gegenstände umfühlt, tastend sieht, wie Winckelmann und Herder so beredt geschildert, das Objekt für sich ergreift, die Welt und die Dinge nicht anschaut, als ob alles flach neben- und hintereinander stände: ein Auge, das jeden Wechsel, jede Erhöhung, jede Vertiefung, empfindet. Viele Menschen und ganze Zeiten sehen nur flach, nur ausschattierte bunte Zeichnungen; ihre Blicke haften nicht, sondern gleiten, und dies darum, weil ihre Seelen nichts Geschlossenes, in sich Beruhendes haben. Sie können darum keinen Gegenstand recht erfassen, weil sie überall abschweifen nach dem daneben und dahinter Befindlichen. Diese sind unplastisch; sie können nach Umständen malerisch sein; wenn aber die malerischen Anlagen fehlen, so sind sie der bildenden Kunst ganz verloren und werden Geschöpfe mit so verschwimmenden Seelen, wie das Wasser. Jeder Gegenstand spiegelt darin stärker oder schwächer nach der Durchsichtigkeit oder der Trübe des Wassers; aber alles zittert, wechselt und verschwimmt darin durcheinander. Ohne einen solchen plastischen Blick, ohne die ihn erzeugende, feste, geschlossene Seele, in deren festeres Material sich gleichsam das Bild prägt und seinen Abdruck macht, der nicht wie im flüssigen Stoffe gleich durcheinanderrinnt, ist weder ein plastischer Künstler noch überhaupt ein Erkennen der plastischen Schönheit möglich. Diesen Blick kann man üben, muß man üben. Er findet

sich bei uns selten, weil uns die Anschauung fehlt, die notwendig ist, um ihn zu wecken und auszubilden. An Schnürleibern und Reifroben, ausgestopften Röcken und Hosenhülsen läßt sich keine Schönheit studieren. Man muß schöne nackte menschliche Körper in Ruhe, Bewegung und Anspannung aller Kräfte sehen, um solche Musik der Form zu erkennen; alles andere kann nur ein Stückwerk geben. Wer seinen Blick für Bildnerei bilden will, der soll vor einem schönen plastischen Werke lange und oft verweilen; wenn er auch im Anfange nur sieht, daß ja alles „sehr schön“ ist, aber im Grunde keine eigentliche Bewunderung empfinden oder nicht einmal, was denn des Auffallens daran so wert sei, entdecken kann, so soll er es sich nicht verdrießen lassen, sondern soll seine Blicke darauf konzentrieren, nicht links, nicht rechts schauen; allmählich wird er bemerken, daß die toten Marmorzüge Leben gewinnen, daß die Linien nicht mehr starr sind, sondern ineinander hinüberrinnen, daß unter der Form gleichsam ein Leben zu pulsieren beginnt. Dann denkt die Stirn, dann sieht das Auge, dann atmet der Mund, regen sich die Glieder; erst in diesem Augenblicke sieht man plastisch. Wir haben es bei unserer Kleidertracht, die alles verdeckt bis auf Gesicht und Hände, dann bei unseren Ansichten über Schamhaftigkeit sehr schlimm. Die nackte Schönheit des anderen Geschlechts zu sehen, das gilt für schamloseste Sinnlichkeit, wobei nicht zu leugnen ist, daß durch das Verbergen die Sinnlichkeit in der überwiegendsten Weise eher geweckt wird als das Schönheitsgefühl. Auch das eigene Geschlecht kann man höchstens in allgemeinen Badeanstalten sehen. Weil aber die Körperformen verhüllt werden und daher niemand so genau ihre Schönheit oder Unschönheit erkennen kann, so wird auch wieder weniger darauf geachtet, sie durch Gymnastik oder durch eine angemessene Lebensweise schöner zu machen, und so trägt eins zum andern wieder dazu bei, daß die Körperschönheit nicht so ausgebildet wird, wie dies möglich wäre und wie sie zu Zeiten mit anderer Kleidung und anderen Begriffen von Sittsamkeit ausgebildet wurde. Unsere bildenden Künstler haben es also doppelt schwer, die Schwierigkeiten zu überwinden. Sie müssen sich nur zu oft mit Modellen begnügen, die, namentlich was das weibliche Geschlecht betrifft, mehr den gebrochenen Schönheiten als den blühenden anzugehören pflegen. Welche Gestalten sah der hellenische Bildner! Die nackten, aufs trefflichste ausgebildeten Gymnasten, die schönen Gewandfiguren, bei Frauen der häufige Anblick von Büste, Armen und Beinen, dann deren allgemeine, von den Gewändern, von Wülsten, Drähten u. dergl. nicht verunstaltete Umrisse. Da hatte das Auge Schule; da war doch Körperlichkeit, während wir heute nur auf das Gesicht und die allgemeine Charak-

teristik und damit doch vorzugsweise auf den seelischen Ausdruck und auf die Malerei hingewiesen sind. Der Grieche schwelgte in Formenschönheit, wo wir darben; er erkannte Göttlichkeit, wo wir meinen, die Augen niederschlagen zu müssen, weil es sündhaft zu sehen, was die Gottheit so schön geschaffen. Er genoß in vollen Zügen, während unsere Zeit sich mehr überreizt und begehrlich zum Genusse macht, als genießt, dadurch die schöne Sinnlichkeit mehr abstumpfend als ausbildend, daher krankhaft „mitten im Genuß vor Begierde verschmachtend“. Man könnte den hellenischen Herakles in seiner männlichen Kraft dem Faust einiger unserer Dichter entgegenstellen, um die Krankheit der Sinnlichkeit zu zeigen.

Wir wollen hier die Frage über die Nacktheit und die Gewandung ins Auge fassen. Es gibt nichts Schöneres als den nackten Körper. Die nackte Gestalt ist die natürliche, die göttliche, die ideale. Die Bekleidung ist menschliche Zuthat und ändert sich bis zum Modewechsel nach Laune von Schneidern und Schneiderinnen und spekulierenden Fabrikanten. Das Klima zwingt allerdings den Menschen, sich zu bekleiden und sich gegen Glut oder Kälte zu schützen. Dann treibt ihn, auch wo das Klima eine Bekleidung überflüssiger macht, Schamhaftigkeit, gewisse Körperteile zu bedecken. Selbst bei den niedrigstehenden Stämmen finden wir, wenn auch in der dürftigsten Weise, derartige Verhüllungen. Erinnern wir uns an das bei der Vegetation Gesagte. Was das Höchste auf dieser Stufe ist, wird bei der höheren Stufe eine niedere und so sehen wir beim Tier ein Verstecken, wo wir bei der Pflanze ein Prunken gewahrten. So nun weist der Mensch durch Verhüllen darauf hin, daß es ein Untergeordnetes ist, was er verhüllt. Das Geistige soll hauptsächlich betont, das nur Geschlechtliche des Zeugenden und Ernährenden soll versteckt werden; es scheint zu sehr auf das Tierische hinzuweisen. Daraus entwickelt sich nun weiter die feinere und sinnigere Schamhaftigkeit. Die Zucht verlangt, daß das Tierische beschränkt werde; die sinnliche Leidenschaft muß durch Vernunft gebändigt erscheinen; sie wird veredelt. Ein strengeres Verhüllen pflegt diese Reflexion zu begleiten. Wo aber die wahre Veredlung eingetreten ist, wo die Sinnlichkeit in jeder Beziehung schön erscheint, natürlich ist und doch geistig geläutert, geistig und doch natürlich, da gibt es keine Scham im gewöhnlichen Sinne, da tritt die gottgeschaffene Gestalt in ihre Rechte. Der Künstler, der keusch, wie jede Kunst sein und machen soll, der Schönheit der Natur folgt, nicht aber sich um gemeine sinnliche Nebendinge und Zwecke kümmert, wird ein Kunstwerk schaffen, das auch der keuschesten Seele keinen Schaden bringt, sondern sie höchstens über ihre

Ueberspannung belehren kann. Wer das Sinnliche betont, auf Sinnlichkeit spekuliert, verstößt natürlicherweise gegen die Sittlichkeit. Sonst aber empfängt die Kunst nicht ihre Gesetze von Zelotentum, Philisterei und Unverstand. Der Plastiker also, der das wahre menschliche Sein so schön wie möglich darstellt, bildet den Menschen nackt, sei es Weib oder Mann. (Die Wahrheit ist nackt; bei Darstellung der irdischen und himmlischen Liebe wird in demselben Sinne die irdische bekleidet, die himmlische nackt dargestellt.) Wohl hat er nun einen Unterschied zu machen, sobald er seinen Vorwurf nicht in der idealen Wahrheit, sondern mit Bezug auf Zeit, Sitte, historische Genauigkeit hinstellt, oder sobald er neben der Körperschönheit noch ein anderes bezweckt oder erkennen lassen will. Gesetzt, er will keinen schönen Menschen, sondern einen Gott darstellen. Ein Zeus, aus dessen Haupte Pallas geboren wird, Jehovah, der die Welt aus nichts erschafft, sind nicht zeugende Wesen, wie der Mensch. Bei einer Athene, die keine Liebhaber hat, wie die Venus, muß alles, was auf das Geschlechtliche deutet, mehr zurücktreten, als bei der Venus oder einer Sterblichen. Hier wird sich der Künstler dazu hingedrängt fühlen, durch Gewandung alles zu unterdrücken, was das Geschlechtliche besonders kenntlich macht. So wirft der Hellene auch um seinen Zeus ein Gewand, das den Unterkörper verbirgt, so bekleidet er Here, Athene, so hat er im Anfang überhaupt die Göttergestalten bekleidet dargestellt, bis er dann mit der Zeit immer mehr und mehr darin das Menschliche vortreten ließ und zuerst bei denjenigen männlichen Göttern, die er am menschlichsten durch seine Dichter aufzufassen gelernt hatte, dann auch bei weiblichen, für die dasselbe galt, das Gewand tiefer und schließlich ganz fallen ließ. So wagt er es, auch die Göttin der Liebe nackt zu bilden. Die so dargestellte knidische Kypris wird noch von der Zeit, die sie entstehen sah, mit halber Scheu betrachtet; dann aber erscheint die Venus immer häufiger nur als das holdselige Weib und als solches ohne Bekleidung. Auch der kühne Michelangelo, der sich sonst um keine Hülle kümmerte und der Natur auf den Grund sah, hat bei der Darstellung Gottes das vorwallende oder deckende Gewand gebraucht, bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes aber alle Gestalten nackt dargestellt, weil die Auferstehenden nicht in ihren Kleidern auferstehen. (Das Bild mußte deshalb in bekannter Weise mehrfach abgeändert werden.) Was die Nacktheit des Menschen betrifft, so versteht sich von selbst, daß der Künstler die Formen, die durch das Alter ihre Schönheit und Frische verloren haben, verhüllt zu bilden hat, wenn er nicht besondere Ziele ins Auge faßt. Was die Gewandung anbelangt, so wird diese entweder vom Künstler ge-

bildet aus den soeben besprochenen Gründen, oder um die Person in ihrer Stellung, in ihrer Zeit zu schildern, wozu bekanntlich das getreue Kostüm am zweckdienlichsten ist; oder es können auch technische Gründe in Betracht kommen oder ein und der andere Grund können zusammenwirken. Man sehe (Fig. 3) die Venus von Melos. Hier bedeckt das Gewand den Unterkörper der Göttin, aber zugleich dient es als Stütze. Der Künstler wollte seine Venus weder nackt bilden, noch wollte er ihr einen Baumstamm, Delphin u. dergl. als Stütze geben. Wozu die Gewänder am Laokoon u. a. dienen, ist leicht zu sehen. Der Künstler muß natürlich verstehen, solche Stützen so zu behandeln, daß niemand etwas anderes erblickt, als ein fließendes, herabsinkendes Gewand. Wie manche Gewand-Bildwerke sind aus solchem technischen Grunde zu erklären! Gehen wir kurz über zu dem Gebrauche des Mantels, wie er bei uns häufig ist. Wenn ein heutiger Künstler einen Zeitgenossen im Zeitkostüm zu bilden hat, so ist die Einförmigkeit der vom Rock überspannten Rückenfläche in die Augen springend. Der nackte Rücken mit seinen Schultern, der Rinne, den vielen Muskeln ist ein herrlicher Vorwurf. Man braucht nur an den Herkulestorso oder den Ilioneus zu erinnern. Der glatte, überspannte ist dagegen bildnerisch so gut wie unleidlich. Hier hilft mit seiner Mannigfaltigkeit das faltige, fließende Gewand, der Mantel. Zugleich kann er, bis auf die Erde oder passend bis auf sonstige Stützen heruntersinkend, vortrefflich dazu beitragen, die statischen Schwierigkeiten zu überwinden und als Stütze zu dienen. Ja, man könnte wohl die Anforderung stellen, daß ein so langes Gewand dann auch bis zur Erde falle, damit man nicht die Füße so dünn und anscheinend schwach unter der großen Gewandausdehnung erschaue, wie dies bei der Modetracht der geschürzten Kleider mit gewaltigem Reifrock geschah, wo man zwei Stöckchen darunter zu erblicken glaubte. Der Mantel wird von unseren Künstlern zwar sehr häufig angewendet, aber leider nicht immer mit besonderem Verständnis, und so sehen wir wohl Gestalten mit Mänteln überladen, wo kein anderer Grund den Künstler kann dazu bewogen haben, als der unverstandene allgemeine Satz, daß eine Mantelbildung schön sei. Altertum und Mittelalter waren naiv, sagt man oft; man kann ebensogut sagen, daß sie denkender waren in der Kunst als unsere Zeit.

Für die menschliche Idealbildung ist die hellenische Plastik maßgebend gewesen. Nicht bloß die Schönheit der Gestalten, die wir schon angeführt haben, auch der Kultus trug dazu bei, die höchsten plastischen Ideale zu erzeugen. Der Polytheismus mit seinen vielen Göttern und Göttinnen, dann

der Heroenglaube förderte das schon vom Stil bedingte Hindrängen der Skulptur zur Bildung des Allgemein-Schönen. Der Gott des Christentums wird der Abbildung soviel wie möglich entzogen; er ist geistig. Nur in Christus, dann in seiner Mutter können unsere Künstler die Erhöhung des Menschlichen zum Göttlichen ausdrücken. Die Engel des gewöhnlichen christlichen Mythus sind zu unbestimmt; sie haben zu wenig Fleisch und Bein gewonnen. Die Heiligen stehen der Heroenbildung am nächsten und die christliche Kunst hat aus ihnen analoge Gestalten geschaffen, so gut dies anging bei der Schwierigkeit, die das in ihnen überwiegende geistige Element, das Zurücktreten des Körperlich-Charakteristischen bei den meisten verursachte. Hätten wir mehr Geister gehabt, wie Michelangelo, so wäre freilich noch ein anderes Resultat herausgekommen. Sein Christus in der Sixtina, sein Moses (s. Seite 379) zeigen ihn unbekümmert um die herkömmliche Auffassung. Er ließ sich von keinen anderen Rücksichten als von seinen künstlerischen binden und so schuf er in seiner Art Heroen, wie die Hellenen in ihrer Art gethan haben. Er sah sich die Bibel darauf an und hat nicht vergessen, daß Moses einen Aegypter im Zorn totschlug, tausende von den Leviten erwürgen ließ, und ergrimmt von Jehovah verlangte und erlangte, daß die Erde Korah mit Scharen der vornehmsten Juden verschlinge. So schuf er ihm Glieder, die nicht bloß für den eifrigen Rächer des Juden an dem Aegypter passen, sondern von einer Kraft strotzen, daß man meint, er könne Jehovahs entbehren, um alle Widersacher zu zermalmen. Und wenn er Christus in der Sixtina malte, so malte er nicht die Gestalt des Leidenden am Kreuze, sondern er schuf den Gott, der als Mensch ergrimmt mit Dräuen und Geißelhieben den Tempel von den Unsaubern und Schacherern gereinigt hatte. Nie vergaß Michelangelo das Körperliche, weil er im Körper Göttliches sah; die meisten christlichen Künstler mühten sich zu einseitig ab, stille seelische Tiefe oder Verzückung in der Bildnerei wiederzugeben. So bewunderungswürdig darin auch viele Leistungen sind, so konnten bei einer solchen Auffassung doch für die Plastik nicht so charakteristische Ideale gewonnen werden, wie dies bei der Menschliches und Geistiges verschmelzenden Weise der Griechen möglich war. Die Götter- und Heroenwelt ist zu bekannt, als daß es nötig wäre, weitläufig auseinanderzusetzen, wie nun die Fülle der göttlichen Gestalten in ihrer idealen Schönheit der Plastik den herrlichsten Stoff gab. Vom jugendlichen Eros (Amor), durch die Jünglingsgestalten des Bacchus, Hermes (Merkur), Apollon, Ares (Mars), hinauf zu den Mannesgestalten eines Poseidon (Neptun), des düsteren Hades (Pluto) und des Allvaters Zeus.

Artemis (Diana), Pallas Athene (Minerva), Aphrodite (Venus), Here (Juno), welche verschiedene Typen! Das Göttliche verlangte stets das Allgemeine und dieses in der höchsten Schönheit; somit schuf der Grieche für jedes Göttliche ein Ideal im eigentlichsten Sinne. Auf die wundervollen Idealbildungen selbst können wir hier leider nicht näher eingehen. Nur erinnert soll werden an den Zeus und die Athene des Phidias, an die Here des Polyklet. Bekannt ist die Erhabenheit derselben aus so vielen Erzählungen. Die Zeusbüste von Otricoli (Fig. 43) und der Herakopf des Museums zu Neapel (Hera Farnese) (Fig. 44) mögen an jene Gebilde erinnern.



Fig. 43. Zeusbüste von Otricoli.

Individuell, wie unsere Zeit ist, werden wir uns meistens einer größeren Individualisierung mit Vorliebe zuwenden und werden viele die Allgemeinheit des Ideals, z. B. das der Here, als eine gewisse Kälte empfinden. Doch ist dabei zu bedenken, daß ein solches Götterbild in dem Tempel stand und daß zu streng architektonischer Umgebung eine allgemeine Idealität besser stimmt, als wenn sie in das vollkommen reale Leben mit seiner Individualisierung hineingestellt wird. Was in der freien Natur nicht realistisch und scharf genug betont erscheint, kann, von strenger Architektur umgeben, unruhig, unleidlich erscheinen. Es schickt sich eben eins nicht für alle, und derjenige zeigt wenig künstlerischen Takt, der alles über einen Leisten

schlägt, und da meint, es bleibe sich gleich, ob ein Bild auf einen Handelsmarkt, in einen Garten oder in einen Tempel gestellt werde.

Das Erhabenste schuf die Plastik, als sie das Göttliche noch festhielt und es mit dem Menschlich-Schönen zu vereinen strebte. Das Schönste hat sie geschaffen, als sie nur die Schönheit im Auge hatte und doch noch von den göttlichen Gedanken sich tragen ließ. Ueber die griechische Idealbildung des Gesichts wenige Worte. Die griechischen Bildner ließen die Stirnlinie ohne merklichen Absatz in die gerade Nase übergehen. Schwellende Lippen und ein kräftiges Kinn belebten das Untergesicht. (Die Oberlippe ist bei Idealgestaltungen nur $^1/_4$, nicht $^1/_3$ des Untergesichts.) Die Augenbogen wurden stark ausgebildet. Der Kopf wurde eher klein als groß gehalten; lockiges Haar bedeckte den Scheitel. Diese Idealbildung kommt hauptsächlich dem Marmor zu. Und zwar ist sie eine bewußte künstlerische Gestaltung, denn die Porträtstatuen zeigen uns, daß dieses sogenannte griechische Profil nicht so häufig bei den Griechen war, als man auf die Betrachtung der Idealfiguren hin meinen könnte. Was das Hinübergleiten der Linien von Nase und Stirn betrifft, so hat Hegel fein bemerkt, daß dadurch gleichsam das Mittelgesicht in die gedankenvolle Stirn hineingezogen werde. Die griechischen Künstler scheuten das Zerreißen des Obergesichts und des Mittelge-



Fig. 44. Here Farnese.

sichts namentlich bei der Marmorarbeit. Indem sie das Auge tief legten, um durch Schatten eine kräftige Wirkung zu erzielen, mußten sie schon darum den Steg dazwischen hoch und kräftig, und den Nasenrücken gleichsam architektonisch behandeln. Anderseits geht aber auch jeder Zusammenhang zwischen Stirn und Wangenpartien ohne diese Verbindung verloren; die Brücke fehlt, wo eine tiefe Einsenkung Stirn und Nase scheidet und nun die Augenbrauen gar noch zusammentreten. Die weiteren Feinheiten des griechischen Profils erklären sich von selbst; nur was die Kleinheit des Kopfes betrifft, ist noch zu bemerken, daß zu einer heiteren Idealgestaltung kein großer, schwerer Kopf paßt, daß dieser namentlich einen nackten Körper belasten würde. Die Stirn schufen die Griechen nicht übermäßig groß, sondern eher klein, weil sie bei den meisten jugendlichen Gestalten voll göttlicher Klarheit und Heiterkeit nicht die ausgearbeitete Stirn des Sorgens und Denkens gebrauchen konnten und ihnen auch mit einer großen, breiten, unbelebten Fläche nicht gedient war. Die Locken des Haares und Bartes geben Schönheit der Linien und Mannigfaltigkeit, während das krause Haar nur ein einheitliches Gewirr, das schlichte nur eine übermäßige Einheit zeigt. Das Herrlichste und Großartigste der Haar- und Bartbildung sehen wir an den Zeusbildern; aufstrebend, dann löwenmähnig zu beiden Seiten herniederwallend sind die Haare; in herrlichen kräftigen Locken bedeckt der volle Bart das untere Gesicht. (Winckelmanns Werke, Herders Plastik sind für die griechische Idealschilderung von bleibendem Wert.)

In der Plastik des Menschen sind die Griechen unübertrefflich gewesen. Auch das Individuelle, das Lebendig-Besondere der Persönlichkeit wußten sie mit nicht übertroffener Kunst wiederzugeben. Man sehe den Kopf des Homer, des Demosthenes. Niedere Gestaltungen verstanden sie nicht minder zu behandeln, doch zog ihre Gewohnheit, diese in Satyrn, Faunen u. s. w. humoristisch zu idealisieren, sie von der realen Anschauungsweise späterer Zeiten ab. Nicht ganz so glücklich waren sie bei der Darstellung der Tiere. (Aegypter und Assyrer haben darin Ausgezeichnetes geleistet.) Ich will hier nur, in keiner Weise das Herrliche vieler dahingehörender Darstellungen verkennend, an ihre Pferde und Löwen erinnern, weil man gerade diese oft über alles preist. Was ist z. B. alles über die Pferde des Parthenonfrieses gesagt! Sehr schöne Kopfbildungen sind bei den meisten zu finden, aber schlechte Halsung und schlechtes Kreuz ebenfalls bei vielen. Die Reliefbildung hat außerdem vielleicht noch den oder die Künstler bewogen, die Hinterbeine der Pferde übermäßig unter den nicht hochbäumenden

Rumpf zu schieben. Mochten auch manche der bei den Panathenäen benutzten Pferde zu einer Art Tanz abgerichtet sein, so ist die Darstellung dieser Tänzelei doch nicht immer glücklich. Der an diesen Pferden studierende Künstler soll wohl darunter wählen und sich z. B. nicht verleiten lassen, eine hirschhalsige Halsform bei einem Pferde schön zu finden oder ein Kreuz, wie man an dem Pferde sieht, über dessen Kopf der Jüngling seinen Arm gestreckt hat, um den oberen Mähnenkamm aufzustreichen. Wohl soll der Bildhauer nicht zu einer idealen Gestalt ein Modepferd bilden, aber schön muß das geschaffene Tier stets sein. Wenn er übrigens einen Reiter ganz realistisch aus seiner Zeit heraus bildet, so hat er alsdann auch bei dem Rosse kein Recht willkürlich zu verfahren. So kann bei dem Rauch'schen Standbilde Friedrichs des Großen von diesem Gesichtspunkte aus das Pferd getadelt werden, das seiner ganzen Form nach nicht zum alten Fritz paßt, sondern modern ist. Warum nicht den „Cäsar“ oder „Condé“ Friedrichs bilden? Warum keinen Stutzschwanz, wenn man Hut und Stock und Stiefelabsatz doch getreu nachgemacht hat? — Aehnlich wie die Pferde lassen auch wohl die Löwen griechischer Künstler zu wünschen übrig. Die Künstler scheinen häufig Löwen gebildet, ohne einen gesehen zu haben, wie dies ja auch Thorwaldsen mit seinen ersten Löwen begegnet ist. Ihre Fehler hielt man dann wohl für Stil und ahmt sie nach; und so sehen wir denn nicht selten pausbackige, gemähnte Bestien mit seltsamen Pranken, die Löwen vorstellen sollen, aber dem wirklichen schönen Löwen nicht im entferntesten an Schönheit gleichkommen. Die Löwen des Mausoleum von Halikarnaß z. B. sind wahrlich keine Muster. Studiert die Natur! heißt es hier. Die Alten haben dies gethan, so gut sie es konnten. Der antike Eber in Florenz zeugt davon; dann aber können vor allem die Erzählungen von Myrons Kuh lehren, daß sie Naturwahrheit hochschätzten. Die Natur erhöhen, das Edelste daraus ergreifen und festhalten, heißt idealisieren; mit einem Aendern der Natur nach der Phantasie ist nichts gethan; es können nur Wappentiere dabei herauskommen, keine Werke der hohen, schönen Plastik.

Für die Porträtbildung in der Plastik gilt, daß jeder Porträtbildner das Charakteristische, Schöne und Bedeutende des Vorbildes hervorzuheben hat. Hinsichtlich der genauen Nachbildung ist das über den Stil Gesagte zu berücksichtigen. Wie der Bildner nicht jedes Haar nachahmen kann, so soll er auch nicht jedes Fältchen oder Fleckchen nachbilden, namentlich nicht solche Unregelmäßigkeiten, die an und für sich garnichts besagen und zufällig sein könnten. Doch muß hier der Künstler selbst die ge-

naue Linie zu ziehen wissen. Wann er kleinlich und geistlos wird, statt das Bedeutende der Erscheinung zu verewigen, läßt sich nicht näher bezeichnen. Vor dem Leben in den Porträts von Carpeaux, dem plastischen Frans Hals, verstummt jene Kritik, die so bereit ist, dem Künstler seine Grenzen zu setzen. Wenn unplastische Gestalten gebildet werden sollen, wenn Trachten geradezu dem plastischen Stil widersprechen und doch geschaffen werden müssen, so läßt sich nichts Anderes sagen, als daß kein schönes Werk dabei herauskommen kann, oder daß der Künstler sein Bestes thun muß, um das Werk so plastisch charakteristisch zu machen, als es möglich ist. Uebrigens würde auch hier und wird die Kühnheit der Künstler, bedeutender, gesuchter Künstler, die sich nicht dreinreden lassen und sich nicht um den augenblicklichen Strom der allgemeinen Meinung kümmern, manchen Nutzen stiften; freilich auch großen Schaden, wenn geistlose Nachtreter, wie bei Michelangelo, nun in der übertreibenden, seelenlosen Nachahmung stecken bleiben. Man soll nicht vergessen, daß die erste beste allgemeine Auffassung nur zu leicht trivial ist. Der Künstler folge seinem Genius und klage nicht so viel über die Schranken, sondern durchbreche sie. Durch Klagen und Sichfügen wird nichts Neues geschaffen. Kein bedeutender fruchtbarer Geist hat sich mit dem begnügt, was da war, weil es da war. Da sind Phidias, Praxiteles, Donatello, Michelangelo, Canova, Thorwaldsen, Rauch, lauter Neuerer. Große Künstler bilden ihre Zeit, sie folgen ihr nicht bloß. Dazu gehört freilich mehr als nur Schule oder nur Geist. Es gehört Geist und gründliche Schule dazu, oder es wird in der Erfindung oder in der Ausführung fehlen und nichts Durchgreifendes herauskommen.

Dem klassischen Idealismus und dem Idealrealismus der zuletzt herrschenden Schulen ist auch in der Plastik Realismus und Naturalismus und dem entgegen ein neuer bewegter Barockstil gefolgt. Es entspricht dies dem Zeitgeist: wer die Wirklichkeit nicht zu idealisieren vermag, nimmt sie, wie sie ist und gibt ihr, um Langeweile zu vermeiden, irgend eine Auffälligkeit, sei es auch eine, die ins Häßliche, Gemeine oder ins Traurige fällt, oder er schwingt sich ins Reich der Phantasi eund lebt darin seinen künstlerischen Einfällen. Das Klassisch-Schöne gilt den Anhängern solcher Bestrebungen einfach für langweilig: einerseits floriert etwa wieder der Zopfgeschmack, andrerseits erweckt etwa ein Werk des alten italienischen Realismus, neu aufgefunden, ein viel höheres Interesse, als eine neu gefundene Antike.

Doch wir sahen: so wenig wie das Leben ist die Kunst beschlossen. Der Bildner, der voll empfindet, der über die Formen künstlerisch gebietet und

uns dann Plastisches zu sagen hat, wird uns nach seinem künstlerischen Genius auch in den verschiedensten Stilen zwingen. Mittelmäßigkeiten und Stümper sind in jedem Stile gleich.

Künstlerkönige, wie zu Canovas, Thorwaldsens und Rauchs Zeiten, gibt es jetzt überhaupt nicht in der Kunst und damit nicht in der Plastik. Aristokratismus verschiedentlicher Art herrscht. Große Aufgaben, zum Teil riesige Monumente sind in den letzten Jahrzehnten von der Bildnerei ausgeführt oder stehen ihr bevor. So z. B. bei uns in den Denkmälern toter und lebender Helden der großen Schaffungszeit des deutschen Reichs. Sammlungen und Verloosungen schaffen ja in unserer Zeit das Geld für die größten architektonischen und plastischen Werke herbei, wie sie früher nur der Despotismus und Absolutismus oder die Kirche durch das Ablaßgeld errichten konnte.

Freude an der Kunst und große Aufgaben haben noch immer den richtigen Künstlersinn gefunden. So können auch wir trotz der Schwankungen in der jetzigen Bildnerei ihrer Zukunft ruhig entgegensehen.





# VII.

# Die Malerei.

## 1. Allgemeines.

Du fühlst die Leidenschaft,
Mit frohem Aug' die herrlichen Gestalten
Der schönen Welt begierig festzuhalten.
Goethe.



Die Architektur errichtet Bauten mit Massen von Materie, welche sie durch die Erkenntnis der in ihr waltenden Gesetze nach Statik und Zusammenhalt geistig beherrscht und dem Zweck gemäß durch Schönheit und Schmuck der Räume künstlerisch gestaltet. Hier ist große körperliche Arbeit, viel Können und viel eigentümliches Wissen notwendig, das sich nicht ohne weiteres von den Naturobjekten absehen läßt.

In einer und der andern Beziehung scheinen Plastiker und Maler es dagegen leicht zu haben; sie haben ja, auch für die höchsten Leistungen, in der Natur Formen vor Augen, die sie nur richtig abzusehen brauchen. Was beim Architekten eine Hauptsache ist, die Materie beim Bauen zum Beharren zu bringen, die ganze Arbeit der Innenräumlichkeit mit all' ihren Anforderungen und Schwierigkeiten der Disposition und Konstruktion fällt schon für den Plastiker fort. Er bildet allein die Außenform der höheren organischen Wesen vollkörperlich nach. Doch für den Geist, den der Architekt in seiner Weise verwenden mußte, hat der Plastiker den Geist, die Beseelung des dargestellten lebendigen Wesens selbst durch die äußeren Formen zum Ausdruck zu bringen. Der Maler, der nur den Schein einseitig und als körperliche

Arbeit mühelos nachbildet, bekommt zur Aufgabe des Plastikers hinsichtlich des Ausdrucks des Seelischen in der menschlichen und höheren tierischen Figur noch eine weitere: Wiedergabe und Durchdringung der ganzen sichtbaren Natur mit Leben, Geist, Stimmung.

Das große, nach ewigen Gesetzen in Licht und Schatten und für unseren Blick perspektivisch sich ordnende Mit- und Nebeneinander der vom Gesicht begriffenen Dinge im Raum — die volle, breite, weite, hohe, reiche Welt spiegelt sich mit Formen, Licht und Schatten und Farben in unserem Auge, wird von hier zum Geiste geführt und geistig begriffen, wird Anschauung und Einbildung, die der Geist mit Phantasiekraft sich wieder reproduzieren kann.

Nicht die Dinge selbst empfinden wir durch das Sehen, sondern nur ihren Schein, aber die Erfahrung unterstützt uns dabei und wir schließen bei bekannteren Dingen auch nach einem flüchtigen und undeutlichen Blick auf das Wesen des Objekts nach seiner ganzen, uns bekannten Kraft- und Erscheinungsfülle. Grade, weil es nur Schein ist, können wir eine unzählige Vielheit davon überfassen. So wie es erforderlich wird, gibt unsere Kenntnis ihren ganzen Vorrat von Wissen zu jedem einzelnen Schein-Objekt hinzu und dies wird für uns Wesen, Leben, Wirklichkeit auch in seinem Scheine.

Auch für dieses Sehen der Dinge in ihrem Zusammenhang tritt nun die Kunst ein. Was sich — vorahnend gleichsam im Spiegelbild der Natur, im Wasser u. s. w. — in unserem Auge in Formen, Licht und Schatten und Farben spiegelt, was sich als Bild auf einer Fläche geistig bedeutsam und nach den Anforderungen, welche überhaupt für die Kunst gelten, wiedergeben läßt, das wird Gegenstand für die Malerei. Auch das von der Phantasie übertragbare Bild wird dabei einbegriffen. Die Malerei ist damit unbegrenzt in allem, was in solchem Schein auf unsere Vorstellung und Phantasie wirkt.

Sinnliche Verständlichkeit der Erscheinung, Bedeutsamkeit u. s. w., sinnvolle Gestaltung wird also vorausgesetzt. Ein formloses Farbenkonglomerat, dessen Farben an sich erfreuen mögen, das aber der Phantasie des Betrachters keine höhere, geistig zu erfüllende Anschauung bietet, ist noch kein Gegenstand eigentlicher Kunst. Formen und Farben, welche nur rein äußerlich auf unser Auge wirken, ohne bestimmte Vorstellungen zu geben, gehören in die sogenannten anhängenden Künste, z. B. in die gewöhnliche Dekorationsmalerei.

Einfachste Darstellung auf einer Fläche ergibt die Zeichnung, in welcher die Hauptumrißlinien uns die Gestaltung des Objekts sicher erkennen lassen.

Unsere Phantasie tritt ergänzend ein und füllt die so äußerlich bestimmten Formen aus. Höchste Kunstthätigkeit in ihrer Art ist dadurch möglich.

Die Dinge der Wirklichkeit sind farbig. Die Umrißzeichnung kann durch Färbung auffälliger und lebendig-bedeutender gemacht und in dieser einfachsten Weise der Farbenfreude genügt werden. (Auf die Abhängigkeit von dem Farbenmaterial wollen wir hier nicht eingehen, auch nicht näher auf die interessante, in letzter Zeit oft behandelte Frage, ob das Auge der früheren Menschen noch für Farbenerscheinungen wenig ausgebildet war; der Art, daß diese anfangs Licht und Farbe kaum unterschieden und nur allmählich nach Rot [Purpur ist in ältester Zeit dasselbe wie Farbe überhaupt] und Gelb, erst Grün und danach Blau und Violett zu unterscheiden gelernt haben. Der Regenbogen wird bei den Griechen bis zu Aristoteles dreifarbig genannt, auch bei den altnordischen Völkern. Blau, Grün und Schwarz [black englisch, blaag niederdeutsch] fallen vielfach in der Urbedeutung der Wörter zusammen. Siehe darüber z. B. H. Magnus: Geschichtliche Entwicklung des Farbensinns. Die vier Farben der alten griechischen Malerei waren: Weiß, Rot, Gelb, Schwarz. Die ionische Schule beschränkte sich bis zu Apelles Zeiten auf diese. Danach kamen immer mehr und glänzendere Farbenmateriale in Gebrauch.)

Begnügt man sich anfangs mit Färbung der Zeichnung, so tritt danach die Beobachtung in Kraft, daß die Körperlichkeit der Dinge sich durch Licht und Schatten darstellt. Man kann dadurch auf der Fläche die Erscheinungen modellierend nachbilden. Zuhöchst kommt dann die eigentliche in Licht und Farben die körperliche Welt darstellende Malerei.

Auch der Maler kann sein Objekt plastisch-isoliert auffassen und so auf der Fläche darstellen; in der einfachen Zeichnung geschieht dies durchgehends; sie will nur die Formen des Dinges an sich geben. „Malerisch" wird die Darstellung, sobald sie ihr Objekt im Zusammenhang und in der Bedingung durch ein Aeußeres, also in erster Linie beeinflußt durch Licht, Luft, Farben und Reflex darstellt.

Dies angewandt, ergibt sich: der Zeichner muß bestimmte Formen zu geben haben, welche schon durch die einfachen Linien Bedeutsames bieten und ohne Licht und Schatten und Farben den allgemeinen Anforderungen, die wir an ein Bild stellen, genügen. Verschwommene, unsichere Bildungen, Gestaltungen, die ihre Bedeutsamkeit erst durch Licht und Schatten und Farbe bekommen, sind also ausgeschlossen; mit solchen kann nie eine schöne Zeichnung gegeben werden und der Zeichner, der dies doch versucht, geht fehl und handelt geschmacklos. Beispielsweise möge man bei Dilettanten-Land-

schaftszeichnern sehen, zu welchen erfolglosen Quälereien es führt, wenn diese einfache aus dem Wesen der Sache sich ergebende Forderung unbeachtet bleibt.

Wer mit Zeichnung und Schattierung wirken will, bedarf körperlicher Formen, die nach Licht und Schatten deutlich werden und sich wohlgefällig gegen einander abheben. Alles, was nur durch eigentliche Farbe seinen Ausdruck oder den vollen Ausdruck findet, bietet ihm keine angemessene künstlerische Aufgabe. Er ist also auf die wirklichen Formen und den Schein nach Licht- und Schattenwirkungen gewiesen; außer dem plastischen ist somit auch schon das Stimmungsgebiet ihm geöffnet. Wird die Betonung auf Stimmung gelegt, so tritt die Bestimmtheit der Umrißformen dagegen zurück.

Dasselbe gilt nun für das Kolorit. Es verlangt andere Schönheiten, als die Zeichnung. So ist z. B. ein Sonnenuntergang im Meer kein Vorwurf für den Zeichner, aber ein großartiger für den Maler. Andererseits wird etwa ein Maler, der mit naturalistischem Kolorit, also in Naturtreue Dinge darstellt, die an sich außer der natürlichen Wirklichkeit liegen und als reine Gebilde der Phantasie erscheinen, eine künstlerische Geschmacklosigkeit begehen; ein ideales Kolorit muß den idealen Gestalten entsprechen, wie der Darstellung des Wirklichen, je nachdem dieses betont wird, das realistische oder naturalistische Kolorit zukommt.

Wollen und Müssen gehen auch hier für den Künstler in untrennbarer Weise ineinander über; will er das eine, muß er das andere; soll er das eine, so muß er auch das andere wollen. Auch hierin freilich zeigt sich nur zu oft bei Laien und auch bei Künstlern die seltsamste Unklarheit und Verständnislosigkeit. Alles wird über einen Kamm geschoren und Idealismus, Realismus, Naturalismus werden durcheinander geworfen oder gegeneinander heruntergerissen, während jeder seine Rechte, dann aber auch seine Schranken hat.

Nehmen wir an, daß der Maler ein außer ihm befindliches malerisch-schönes Objekt genau zu kopieren hat, so nimmt er in diesem Falle mit dem Auge photographieartig, möglichst getreu dessen Bild auf; dies Bild wird dann gleichsam zurückgestrahlt und auf der für das Gemälde bestimmten Fläche aufgefangen. (Beim reinen Nachzeichnen oder perspektivischen Zeichnen stelle man sich vor, daß die Fläche, welche das Abbild aufnimmt, zwischen dem Auge und den Objekten steht. Werden von den wichtigsten Punkten und Linien der Objekte zum Auge Linien gezogen, so geben diese in ihrer Durchschneidung der Fläche ein verkleinertes Abbild.) Innere Idealbilder werden vom Künstler in der Phantasie ausgebildet und die fertigen vor dem inneren Blicke erschaut. In diesem Falle strahlt das Bild von Innen gleich-

sam auf das Auge und hier hindurch, und was in der Innenwelt gleich dem Naturbilde lebendig vor dem Auge stand, wird nun sinnlich für den Blick auf der Fläche fixiert.

Der Plastiker kann die höchsten Aufgaben seiner Kunst in einer Einzelgestalt erfüllen; aber diese gibt er in der Mannigfaltigkeit des wirklichen körperlichen Zusammenhanges nach der voll erfüllten Räumlichkeit; damit ist auch Mannigfaltigkeit der Standpunkte für die Betrachtung gegeben. Rund um sein Werk herum zeigt sich die Schönheit; so umwandelt es auch der genießende Betrachter.

Der Maler zeigt das Viele im Miteinander nach seinem Schein in Licht und Luft, aber er ist beschränkt auf einen einzigen Standpunkt und faßt seine Objekte immer nur einseitig. Gerade nur von dem einen Standpunkt aus, mit dem einen Blick, in dem durch Standpunkt und Licht und Blick bestimmten Verhältnisse stellt er die Vielheit und Mannigfaltigkeit dar.

Es folgt daraus die Wichtigkeit der Wahl des Standpunktes und des für den Schein besten Momentes.

Die Wahl des Standpunktes wird bedingt durch die möglichst schöne, deutliche, charakteristische oder umfassende Ansicht oder was nun im einzelnen und im Zusammenhang in Betracht kommt. So ist z. B. für die malerische Wiedergabe von Körpern der Standpunkt gewöhnlich der wirksamste, der uns nicht etwa bloß eine Seite von ihnen zeigt, sondern womöglich auch noch die angrenzende oder nach Umständen Seiten- und Oberfläche u. s. w., uns also von vornherein die körperliche Auffassung erleichtert. Der Maler stellt sich also nicht gern so vor ein Gebäude, daß er nur die Fronte wie bei einer architektonischen Zeichnung derselben erblickt, sondern so, daß auch noch die Seitenansicht perspektivisch zur Ansicht kommt; ähnlich bei einem Gesicht, welches er weder voll von vorn, noch ganz genau in der Seitenansicht zu geben liebt. In der Wirklichkeit sehen wir etwa ein Bein eines vierfüßigen Tieres verdeckt; der Maler vermeidet solche Darstellung, bei welcher der Zufall eine unrichtige Anschauung geben könnte. Einer gegebenen Vielheit gegenüber gehört die Wahl des Standpunktes natürlich zum Schwierigsten, in der feineren Erfassung zum Unlehrbaren, wo allen möglichen Veränderungen gegenüber nur der Takt das Richtige wählt.

Das Gleiche gilt für die Wahl des besten Momentes. Die größtmögliche Schönheit, Charakteristik, Deutlichkeit u. s. w. bedingt ihn: der Augenblick des Dargestellten — denn nur ein Augenblick im eigentlichsten Sinne des Wortes ist für die unbeschränkte Vielheit im räumlichen Miteinander der Malerei

gegeben — muß so viel wie möglich auf die Vergangenheit zurück nnd in die Zukunft hineinweisen. So bei Darstellungen von Handlungen, wo also der wichtigste, das Geschehende am umfassendsten zeigende Moment gewählt werden muß. (Die naive Freiheit mittelalterlicher Meister ist bekannt, die sich damit halfen, daß sie auf demselben Bilde verschiedene Stadien einer sich entwickelnden Handlung darstellten.)

Weiter hat der Plastiker, wie wir gesehen, schweres Material in räumlicher Ausdehnung zu bilden. Alles nicht Körperlich-Feste kann er als solches im Körperlich-Festen nicht gut wiedergeben, sondern muß auf die Phantasie rechnen oder sich mit Andeutungen, mit Symbolen begnügen. Alle Licht-, Luft-, Feuer- und Wasser- und viele sonstige Erscheinungen sind ihm dadurch beschwerlich; auf die vollkörperliche Form ist er angewiesen. In den Stellungen und Bewegungen ist er an die statische Zulässigkeit seines Materials gebunden. Das Unbestimmt-Viele, Räumlich-Unzusammenhängende auf der Oberfläche bleibt ihm unbequem, bez. versagt. Da er Einzelobjekte nach ihrer wirklichen Raumform bildet, so ist er wegen Mangels eines aus andern Verhältnissen gewonnenen Maßstabs im allgemeinen auf die Größe der Wirklichkeit hingewiesen, um den vollen ästhetischen Eindruck hervorzubringen; für die Statue oder Büste z. B. auf die Lebensgröße, im allgemeinen noch mehr auf das Vergrößern als auf das Verkleinern wichtiger Formen.

Wie anders steht der Maler zu den Beschränkungen des Plastikers. Er bildet nur den Schein; sein Material ist Licht und Farbe. Das Unbestimmt-Viele, die unzusammenhängende körperliche Vielheit, z. B. der Vegetation, etwa des Rasenplatzes, des Baumes, des Kornfeldes, dann des Haarwuchses u. s. w., wobei auch noch die unzählige, ziemlich gleiche Vielheit für die wirkliche Nachbildung der Plastik nicht genug Bedeutsamkeit hat, dies alles ist nach der technischen Seite hin auf der Fläche im bloßen Schein leicht wiederzugeben, hat auch im verkleinerten Schein volle Bedeutsamkeit — ein Unding wäre, wenn jemand eine riesige Eiche mit all ihren Blättern, Stengeln, Zweigen, Aesten, Rinden in ihrer wirklichen Größe malen wollte, weil hier die Kunst an Darstellung des verhältnismäßig Gleichen verschwendet würde. Denn hier kommt hinzu, daß die Größe der Objekte auf einem Bilde nur eine mittelbare Bedeutung hat. Es kommt beim Sehen darauf an, wie weit wir uns von den Dingen entfernen. Hat der Maler Schönheiten, welche ihn von der bis ins einzelne gehenden Deutlichkeit dispensieren, oder gibt er Dinge, an welchen die genaue Einzelheit gar nicht dasjenige ist, was

uns erfreut, ja an welchen eine allzuwahre Genauigkeit vielleicht mißfallen würde, z. B. die Haut im Gesicht mit der Porenbildung, so braucht er danach nur seinen Standpunkt zu wählen, und die Objekte werden kleiner oder größer. So wie eine Mehrheit von Dingen dargestellt wird, geben außerdem die Verhältnisse zu einander leicht den richtigen Maßstab. So genügt beispielsweise ein handgroßer Raum, um uns, abgesehen von der Himmelsferne, eine meilenweite Landschaft zu zeigen; ein einziger bekannter Maßstab in einem Bilde, z. B. ein erwachsener Mensch, ein Baum bestimmt alles andere darin.

Im allgemeinen werden wir für die Größe eines Bildes die Anforderung stellen müssen, daß es nicht größer, nicht kleiner sein dürfe, als daß wir von einem Augenpunkt aus es deutlich in seinen Schönheiten erkennen und es einheitlich erfassen können. Ein friesartiges Bild, welches verlangt, daß wir zu seiner Betrachtung uns an ihm hinbewegen, muß auch im Sinne des Nacheinander gedacht und gebildet sein, fällt also nicht unter die Forderungen des einheitlich konzentrierten Miteinander. Zusammenhängende Wandmalerei, unübersehbar von einem Standpunkte, wie z. B. bei Kirchenausmalungen, wo Wände und Decke zusammenkomponiert sind, geht eigentlich über die Grenzen hinaus, die der bildlichen Darstellung gesteckt sind. Eine Teilung nach einzelnen in sich geschlossenen Gruppen oder selbständigen Bildern hat für das Uebergroße einzutreten. Verlangen wir doch bei jeder größeren Vielheit Gruppenbildung.

Wie für die mit Licht und Schatten und Farbe wirkende Malerei gerade das Lichte und Dunkle und Farbige, und alles, was sich darin ausdrückt, den Hauptvorwurf bildet, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Das Luftige, Durchsichtige, Saftige, Glänzende: Licht, Luft, Feuer, Wasser, tritt jetzt in die künstlerische Erscheinung und so vieles, was wegen seiner entsprechenden Eigenschaften bisher nur beschränkt oder gar nicht zu bilden möglich war. So z. B. die Vegetation nach ihrer saftigen, farbigen Erscheinung. Dann, was für die Darstellung des Menschen und Tieres von höchster Wichtigkeit wird, der Licht- und Farbenglanz des Auges. (Der Geist wird darin gleichsam Licht. Es ist nicht nötig, auseinanderzusetzen, was alles das Auge, der Seelenspiegel, spricht.) Sodann jene sonstigen farbigen Veränderungen, welche bedeutsame Kunde von dem Innenleben geben; für die Darstellung des Menschen also etwa die Wirkungen des Affekts oder des sonstigen Wohlergehens: das Erbleichen der Furcht, das Erröten der Scham, das Erglühen des Zorns u. s. w. Auf eine dramatische Gruppierung, welche wir für die

Plastik malerisch nannten, weist alles dieses. Der bestimmte Blick, die Farbe des Affekts, genaue Darstellung der Situation kommen hier hinzu.

Wir treten damit, wie gleich zu Anfang hervorgehoben, über die Schwelle jenes Reiches der Schönheit, welches sich aus den Wechselbeziehungen der Dinge und Eindrücke gestaltet, hier in Bezug auf das Sichtbare. (I, 6. Das Schöne im Bezug der Dinge aufeinander.) Der Maler ist nicht mehr strenge an die eigenartige Schönheit seines Objektes gebunden; das Leben tritt in seine vollen Rechte; er wird dessen Dollmetscher in all seinen sichtbaren Erscheinungen; das einzelne Ding ist ihm für seine Mannigfaltigkeit nicht mehr um seiner selbst willen da, wie in der Plastik, sondern oft nur als Träger einer fremden wohlgefälligen Erscheinung; auch das Häßliche wird frei und kühn verwandt.

Dabei wird geltend das über die objektivere oder subjektivere Erfassung Gesagte. Die schönen Dinge kann der Maler wiedergeben, wie sie sind; ist seine subjektive Hinzuthat weniger schön, so verschlechtert er. Ist sein Objekt an sich unbedeutend, so muß er es für ein freies Kunstwerk durch seine malerisch-poetische Hinzuthat steigern. Allem, was interesselos, leblos, geistlos u. s. w. erscheint, dem muß er, wenn er es als Objekt wählt, durch die malerische Behandlung Interesse, Leben, Geist geben. Er taucht es in seinen Geist, in seine Poesie, die freilich zum Gegenstande stimmen muß. Danach richtet sich also im allgemeinen der Stil.

Es sei ein Gebäude architektonisch stillos, wunderlich, unvernünftig. Malerisch betrachtet kann es dabei, namentlich in besonderer Beleuchtung — welche die rein architektonische Schätzung von vornherein nicht kennt —, etwa bei Sonnenuntergang oder im Mondschein ein wahres Kleinod der Gegend sein. Seine konstruktive oder dekorative Unvernunft, seine wohnliche Unbequemlichkeit oder Gefährlichkeit, seine ganze architektonische Widerwärtigkeit kümmert den Maler nicht. Rein malerisch schaut er es an auf die freiere Schönheit, die Lichter und Schatten, die sich daran zeigen können, auf seine Einstimmung in die Gegend oder die weitere poetische Stimmung, die es zu erwecken vermag. Die verschobenen Fronten, die Willkürlichkeit an Fenstern, das Gezack von Zinnen, Schornsteinen, Türmen, die unsinnigen Schnörkel oder Verkröpfungen etwa, sie sind ihm massige Licht- und Farbenträger; all die Stimmen, welche gerade aus den Wunderlichkeiten und Stillosigkeiten sprechen, sind ihm für die Stimmung vielleicht von höchstem Interesse. Ruinenhaftes, soweit es für Licht und Schatten besondere Kontraste und Effekte begünstigt oder durch den Wechsel zwischen Architektur und Vegetation von farbiger Wirkung wird oder

zu unserer Einbildungskraft spricht und die poetische Träumerei besonders anregt, ist ihm dadurch an sich oft wert. Wegen der Ideenassociationen, welche er erregen kann, ist ihm überhaupt oft das Neue, an welchem sich noch keine Geschichte zeigt, am wenigsten erwünscht und er liebt das Gebrauchte, Verwetterte, Geschichtliche, das uns auch von einer interessanten Vergangenheit erzählt. Die im allgemeineren Sinne romantische Schönheit ist ihm erschlossen.

Betrachten wir ein Zimmer bei trübem Himmel, bei Sonnenschein, bei Kerzenlicht oder eine Gegend im Ergrauen des Morgens, in Mittagssonnenbeleuchtung, von Gewitterwolken verdunkelt, vom eintönigen Regenhimmel überspannt, in den Schatten des Abends, unter Sternenhimmel: immer dieselben Dinge, welche plastisch nur, wie sie wirklich sind, in Betracht kommen, aber wie anders nach ihrer Erscheinung und Stimmung. Statt der Formen an sich ein unendliches Reich des im Wechsel der Erscheinungen alles umflutenden Scheins. Und in diesen stürzt sich der Maler; gestimmt und stimmend bannt er ihn mit all den Stimmungen, welche aus der sichtbaren Welt herausatmen und uns umgeben, uns Wahrheit, Wesentliches zu sein dünken. Und wenn er nun den Menschen selbst erfaßt, nicht mehr den in Einzelerscheinung herausgelösten der Plastik, sondern im vollen Lebensbild, innerhalb all der Erscheinungen und daraus wirksamen Stimmungen, welche zu dem dargestellten Moment gehören, dann ist ein Stück Allgemein-Leben in seiner Erscheinung gebannt, dauernd gemacht. Seine Art Götterkraft bethätigt der Künstler so neben der ewig wechselnden Natur; in ihren rastlosen Umtrieb von Gestaltung, Umgestaltung, Werden und Vergehen hat er das Bleibende gestellt. Schön, würdig oder wert durch das Charakteristische soll darum aber auch sein, was er für die Dauer bestimmt hat.

Betrachten wir noch einen Augenblick den Künstler selbst, wie er zu seinen Genossen der bildenden Kunst steht.

Alle Künstler planen in der Phantasie. Der Architekt entwirft den Plan und stellt — gewöhnlich mit ähnlichen Hilfsmitteln, wie sie der Maler teilweise zur Darstellung seines wirklichen, geltenden Werks gebraucht, nämlich als Zeichnung — alles mathematisch meßbar fest. Aber nun braucht er für einen Kunstbau höherer Art viele Hilfskräfte und Massen. Er selber hat aber nicht nötig, Hand anzulegen; Kunsthandwerker, Handwerker und Handlanger führen das Werk aus. Maschinen können oder müssen helfen. So steht der Architekt neben seinem Bau wie ein anderer Orpheus. Der Plastiker kann zwar auch einen großen Teil der Ausführung handwerklicher Hilfe überlassen, z. B. beim Uebertragen des Thonmodells und An-

hauen des Marmors, beim Herrichten eines Erzgusses u. s. w. Aber die letzte Hand muß er wieder persönlich ans Werk legen, weil die von ihm dargestellten körperlichen Formen in ihrer freien Schönheit nicht so genau meßbar sind und nur mit dem künstlerischen Blick ganz sicher erfaßt werden können. Vom Maler verlangt die Ausführung des Werks eine verhältnismäßig geringe Anstrengung, da er nicht mit schwerem, hartem Material zu thun hat. Leicht gleitet sein Stift. Leicht mischt sich die Farbe. Aber vom ersten Pinselstrich bis zum letzten ist die Arbeit persönlich; es gibt keinen Zug auf seinem Kunstwerke, den handwerkliche Hilfe ebenso gut oder besser machen könnte. (Künstlerische Hilfe z. B. bei Ausführung einer Zeichnung oder eines Gemäldes nach der kleineren Skizze, beim Untermalen u. s. w. kann der Künstler natürlich verwenden; immer aber wird das Werk ein anderes, als es die Hand des Meisters selbst geschaffen hätte und hat nicht den vollen Originalwert.)

Damit hängt nun manches andere für die Stellung der Kunst und des Künstlers in der Malerei zusammen. (Vergl. darüber u. a. Ludw. Pfau: Freie Studien.) Nur Macht und Reichtum können dem Architekten die Mittel und Kräfte für jede große architektonische Kunstleistung zur Verfügung stellen: Staat, Stadt, Kirchengenossenschaft, Fürst, Gesellschaften, sehr reiche Private. Auch der Plastiker ist wegen seines (edlen) Materials auf Reichtum und größere Mittel angewiesen, damit er seine Arbeit nur wirklich beginnen kann. Vielfach wird sich dies so gestalten, daß er vom Geschmack der herrschenden und reichen Klassen abhängig ist. Wie frei steht der Maler! Sein Handwerkszeug wie geringfügig! Hilfe braucht er nicht. Was andere zur ersten Vorbereitung brauchen, etwa Papier, Stift, Tusche, genügt ihm oft schon; ein Stück Leinewand, ein Brett, eine Wand, Pinsel, einige Farben — seine Vorbereitungen sind fertig. Mit seinen geringen Auslagen steht er von vornherein dem Leben freier gegenüber und ist nicht auf reiche Gönner angewiesen; er übt, kurz und in der Zeitbedeutung ausgedrückt, eine demokratischere Kunst, in welcher er nun auch bequem die größte subjektive Willkür walten lassen kann.

Wir haben hier nicht zu untersuchen, ob die erste malerische Nachbildung vielleicht aus dem Schattenriß entstand, den beleuchtete Dinge auf eine dahinterliegende Fläche werfen, oder ob der Mensch zu seinem Erstaunen bemerkt hat, daß eine Fläche viele Gegenstände in ihrer Körperlichkeit durch Spiegelung wiederzugeben vermag, und danach Nachbildungen versucht hat. Vielleicht hat die erste Beobachtung von Anfang an mitgewirkt; die zweite sicherlich erst spät und langsam. Nötig ist keine. Es liegt im Menschen der

zeichnende Nachbildungstrieb, der die Linien, welche an einem Körper sich zeigen, namentlich die scharfen Linien der Begrenzung gegen andere Körper wiederzugeben sucht. Jeder beschmierte Thorweg weist uns, wie aus der bloßen nur symbolisch zu nennenden Bezeichnung eines Gegenstandes die Zeichnung herauswächst, indem die äußeren Grenzformen z. B. eines Menschen die rohen Andeutungen überwachsen. Ein Kreis stellt nicht mehr den Kopf vor, sondern die Nase tritt heraus, der Mund öffnet sich, das Kinn zieht sich an den Hals; der Arm ist nicht mehr durch eine einzige Linie ausgedrückt, sondern zwei Linien schließen ihn ein; kurz ohne die Absicht, dem Schattenrisse nachzueifern, entsteht eine Zeichnung, die nun die übrigen Hauptlinien, vor allem die des Auges aufnimmt und damit über den Schattenriß hinausgeht. Ebenso wirkt der Farbensinn. Führt er zur Färbung einer solchen Zeichnung, so genügt anfangs noch das gleichmäßige Auftragen der Farben ohne Licht und Schatten; auch zeigt sich auf dieser Stufe die Stärke des Farbensinnes weit den Geschmack überwiegend. Das Grelle, Bunte ist beliebt; feinere Unterschiede sieht man nicht; jede Farbe dient oft für die ganze Skala, die aus ihr gebildet werden kann; so z. B. hat die menschliche Hautfarbe rötlichen Ton; Rot ist dem Maler Rot, und er malt den Menschen etwa purpurfarbig oder ziegelrot, oder er hebt das Weiß der Haut hervor und nimmt ein Kalkweiß; auf die Abstufungen und Verbindungen der Farben kommt es ihm noch nicht an, wenn sie nur im allgemeinen gegeben sind. Die Farbenlust ist hier überhaupt rücksichtslos; Naturähnlichkeit gilt wenig, wie ein Blick auf das Malen der Kinder lehren kann, die nicht die Natur, sondern ihren Malkasten fragen, nur zufrieden, wenn sie grelle, prunkende Farben auftragen können. Es ist eine höhere Stufe, die ihr Vorbild ins Auge faßt und etwas ähnliches machen will. Zu Anfang wirkt die ungeübte Phantasie allein, wodurch die für den Geübteren so unnachahmlichen, sonderbaren Gebilde der des Zeichnens unkundigen entstehen. Viele Menschen und ganze Völkerstämme kommen, wie schon früher bemerkt, niemals über diese Fratzenbildung beim Zeichnen hinaus; sie lernen nie von der Natur. Andere sehen schon frühzeitig richtig und zeichnen merkwürdig naturwahr. (Aelteste Kritzeleien auf Mammutzahn; Zeichnungen der Eskimo.) Ein unberechenbar wichtiger Schritt ist gethan, sobald man die Natur zu vergleichen und genauer nachzubilden anfängt; es sind dann eigentlich alle Schranken gefallen, die den Weg zur wahren Kunst verschlossen. Auf Darstellung der Bewegung im Gegensatz zu der Ruhe der Plastik wird die Malerei von Anfang an verfallen. Hier hindert keine Schwere, hier bricht kein Material, noch muß es gestützt werden, wie in der Skulptur; ob der Arm hängt

oder vom Leibe abgehalten wird, ob die Beine schreiten oder in der Luft schwebend, springend dargestellt sind oder nebeneinander stehen, ist für den Zeichner ganz gleichgültig. Wenn der plastische Bildner wohl Arme und Beine fortläßt und eine Herme bildet, oder wenn er seine Statuen sitzend mit angeschlossenen Armen und regelmäßig vor sich gestellten Beinen meißelt, so wird im Gegenteil der Zeichner seinen Menschen meistens schreitend — gleichgültig wie steif — darstellen und wird selten unterlassen, die Arme in Bewegung zu zeigen. Seine Unbeholfenheit wird ihn erst recht dazu antreiben. Er weiß, der Mensch hat zwei Arme und zwei Beine; er würde glauben, seine Zeichnerei sei sehr mangelhaft, wenn er etwa einen Arm verdeckt durch den Körper darstellte oder wenn ein Bein hinter dem andern nicht sichtbar würde. Die Frage jedes Kindes in ähnlichem Falle: hat der Mensch nur ein Bein? wo ist der andere Arm? gilt für diese Stufe allgemein. Daher sehen wir bei den Plankenzeichnungen unserer Straßenjugend so gut wie auf den ägyptischen und griechischen Reliefs jene Stellung so beliebt, die den Oberkörper gedreht erscheinen läßt und die volle Brust mit beiden vollständigen Armen bei vorwärtsschreitenden Beinen zeigt. Die Gegenstände werden nebeneinander und hintereinander dargestellt, auch übereinander, wenn es gilt, eine Tiefe des Gemäldes zur Anschauung zu bringen. Das Relief des Flußübergangs (S. 391) veranschaulicht uns diese Manier, welche die noch nicht gefundene Perspektive ersetzen, die noch nicht recht verstandene ergänzen muß. Ausgeschlossen ist bei einer solchen Darstellung kein sichtbarer Gegenstand. Alles Sichtbare im Raum, das Form oder Farbe zeigt, kann Objekt sein. Eine Beschränkung, wie beim Plastischen, hemmt nicht. Eine große Feinheit, Kraft, Innigkeit der Zeichnung ist schon jetzt möglich, wie vieles auch noch zur wahren Malerei fehlen mag; daneben der treffliche Geschmack für die Harmonie der Farben, wie für deren einzelne Schönheit.

Aber erst, wenn der Künstler die Körperlichkeit durch Licht und Schatten auszudrücken anfängt, wenn er auch mit der Farbe schattet und Licht, Schatten, Reflexe wiedergibt, dann erst ist er mehr als Zeichner und Anmaler, dann malt er. Allerdings ist er auch jetzt noch gegenüber der Vielheit der Dinge gebunden. Wohl wagt er die Vertiefung bei seinen Darstellungen auszudrücken, er sieht die Dinge kleiner werden und sich verkürzen, sieht sie durch die Luftperspektive andere Farbentöne annehmen, sieht scheinbar zusammenlaufen, was in der Wirklichkeit getrennt bleibt, und er bildet das nach, so gut es geht. Gleichwohl wird er merken, daß sein frei entworfenes Bild oft unwahr ist, daß die ferneren Objekte hie und da nicht zusammengehen und Unruhe und

Unordnung herrscht anstatt Harmonie. Die Gesetze der Linearperspektive muß er lernen; durch sie gewinnt er die wahre Herrschaft über den Raum. Es gibt nun keine Tiefe mehr für ihn, die er, obgleich auf einer Fläche arbeitend, nicht darzustellen vermöchte. Sein Bild wird gleich dem Spiegel so tief, wie die Tiefen und Weiten, die er darstellt. Es ist ein eigen Ding um die Anwendung der Perspektive in der Malerei; sie kann uns die Befangenheit des Menschen deutlich zeigen. Wir sehen alles perspektivisch; durch den Augenpunkt ist alles in seiner Stellung bedingt; was links und rechts von dem geraden Blicke liegt, zieht sich nach dessen Linie hin zusammen, eben nach den hier nicht näher zu erörternden Gesetzen der Perspektive; und doch haben Jahrtausende vergehen können, ehe man die Erkenntnis und das richtige Verständnis dafür in der Nachbildung gewann. Wir haben Augen und sehen nicht, gilt dafür. Jeder Blick gibt uns wegen dieser perspektivischen Verbindung der Dinge ein einheitliches Bild, und die Kunst, die vor allem nach Einheit, nach dem Zusammengehen der dargestellten Objekte ringt, findet so lange diese Einheitlichkeit nicht heraus, sondern verschiebt und zerstört sie, wie sehr sie auch auf anderen Wegen danach strebt. Woher diese Verblendung? Nur daraus, daß der Mensch die Natur zu sehr vergißt und alles zunächst aus seinen Gedanken herausspinnen will, daß er lieber das Gedankenhafte und das Menschenwerk, das ihm überliefert wird, weiterspinnt, als daß er, wenn es sich um das Natürliche handelt, mit ungetrübten Blicken aus der ersten Quelle, aus dem großen Buch der Natur selbst lernt, diese zur Hauptlehrerin nehmend, alles andere nur als Hilfsmittel und Glosse betrachtend.

Eine Uebertreibung in der Anwendung der Perspektive, bei welcher nach dem Ausspruche des Paters im Dom zu Parma ein Froschragout herauskommt, ist malerisch nicht zu billigen. Der Maler soll immer künstlerisch Raum und Komposition so behandeln, daß er ein Kunstwerk, nicht ein Kunststück zeigt. Wie wenig man ihm auch an sich die Freude an der Virtuosität verargen kann, so trägt er doch den Schaden davon, wenn er sie da über die Schönheit der Kunst triumphieren läßt, wo nur die Schönheit hingehört. Wenn er Schwierigkeiten überwindet, so daß man sie nicht gewahrt und alles natürlich und notwendig erscheint, so zeigt er den Künstler; wenn aber diese Schwierigkeiten sich vordrängen und uns gleichsam beunruhigen, so wird der harmonische Eindruck zerrissen. Nicht bloß in der Geschicklichkeit, die notwendigen Schwierigkeiten zu besiegen, zeigt der Künstler seine Größe, sondern auch in dem Geschmack, durch keine unnötigen zu stören. Nicht zum wenigsten

hat der Maler Gelegenheit, diesen Geschmack in der Vermeidung allzuvieler und zu auffälliger Verkürzungen zu bethätigen, bei denen er nicht aus bloßer Bravourlust mit der Plastik soll wetteifern wollen. Doch, es bedarf hier keiner langen Auseinandersetzungen. Für jedes Kunstwerk gilt, daß alles einzelne sich der Harmonie des Ganzen unterzuordnen hat, daß jedes virtuosenhafte Vordrängen im einzelnen die Harmonie des Ganzen unruhig macht und zerreißt, daß eine virtuosenhafte Behandlung des Ganzen, wenn sie nichts anderes als Geschicklichkeit ist, nur ein Kunststück, nicht ein Kunstwerk, zu stande bringen kann.

Die Zeichnung allein, ohne Farbe, hat man mit Recht gesagt, ist idealistischer; die Farbengebung ist realistischer. Man braucht nur daran zu denken, daß wir nur unter ganz besonderen Umständen, etwa durch einen besonderen Hintergrund, die Dinge so scharf geschieden sehen, wie der abschließende Strich des Zeichners sie darstellt. Die Dinge sind farbig und die einzelnen Farben spielen ineinander über. Licht und Schatten wirken ineinander; Reflexe verändern den Eindruck. Wir sehen überhaupt die Farbe stets unter dem Einflusse des Lichtes und je nach dessen Helligkeit, Stärke, Trübe modifiziert. Wir sehen ferner die Farben durch ihre Nebeneinanderstellung bedingt. Rot auf Gelb sieht z. B. anders aus, als Rot auf Grün. In dem ersten Buche haben wir eine kurze Betrachtung der Farbe gegeben, worauf wir hier verweisen wollen. Es sieht nun also der Maler die Gestalten in ihren Umrissen durch das Hineinschimmern des Lichtes nicht genau so, wie sie sind. Das scharfe Licht z. B., das auf ein Objekt fällt, verzehrt gleichsam durch seine helle Beleuchtung einen Teil desselben; der tiefe Schatten verstärkt es. Um so nötiger ist die Kenntnis der wirklichen Form, dann aber auch die Kenntnis der verschiedenen Licht- und Farbenwirkungen. Ein Gesicht hat, in Sonnenbeleuchtung gesehen, einen warmen Farbenton, indem das gelbe Sonnenlicht mit der vom Blut durchröteten Hautfarbe sich warm rötlich-gelb verbindet; sehe ich die blaue Luft neben der Haut, so trifft der Eindruck des Blau mit dem vorigen zusammen, und es entsteht ein grünlicher, verschmelzender, Schimmer. Ein roter Vorhang wirft andere Reflexe und verbindet sich zu einem andern Tone in der Menschenfarbe, als ein grüner oder gelber. Selbstverständlich muß in dieser Beziehung der Maler den feinsten Sinn haben und kann nur durch Einhaltung des Gesetzmäßigen in der Farbenverbindung etwas Harmonisches zu stande bringen. Wer etwa ein Porträt vor dem Hintergrund eines roten Vorhangs malen, jenem aber hernach einen frühlingsgrünen Hintergrund geben würde, könnte niemals einen harmonischen Eindruck erzeugen.

Auf die wunderbare Befähigung des Auges, die dem Maler unentbehrlich ist, die feinste Licht- und Schattenveränderung nachzufühlen und dadurch den Gegenstand körperlich zu sehen, brauche ich nur hinzuweisen.

Man betrachte etwa ein zu porträtierendes gleichmäßig beleuchtetes Gesicht, welche Feinheit und Schärfe dann dazu gehört, die feinen Nüancierungen zu erkennen und auf der Fläche heraus zu modellieren. Ebenso sicher und fein muß Sinn und Auge sein für die Farben und ihre Harmonien, für ihr zartes Verschwimmen und Abtönen, durch welche z. B. die Luftperspektive den Raum zeigt. Das Verdämmern, Verduften der Farbentöne, das Spiel der Reflexe, für all das muß der Maler ein wunderbar feines Sehgefühl haben. Welche Kunst gehört dazu, ein Bild in der Einheit und Mannigfaltigkeit des Lichts zu zeigen! Ein Licht herrscht, aber symphonisch setzt sich der einheitliche Effekt aus einer Fülle von Glanz und Farben zusammen; jede Körperlichkeit verlangt ihre besonderen Lichter und Schatten, Wirkungen und Gegenwirkungen.

Man lese die interessanten Untersuchungen von H. v. Helmholtz, in welcher Weise die Maler mit ihrem schwachen Farbemittel das Licht darzustellen und sich dessen Anforderungen zu akkommodieren wissen. „Um Sonnenschein auszudrücken, machen sie auch die mittelhellen Gegenstände fast ganz hell, bei Mondenschein machen sie auch diese fast ganz dunkel. Dazu kommt dann noch ein anderer Unterschied, der auch in der Empfindungsweise beruht. Bei gleichmäßiger Vermehrung der Lichtstärke verschiedener Farben wächst nämlich der Eindruck des Rot und Gelb stärker als der des Blau. Wenn man ein rotes und blaues Papier aussucht, die bei mittlerem Tageslichte etwa gleich hell erscheinen, so erscheint im grellen Sonnenlicht das rote viel heller, im Mondschein oder Sternenschein das blaue. Spektralfarben zeigen dieselbe Erscheinung. Auch dies benutzen die Maler, indem sie den Sonnenlandschaften überwiegend gelben Ton, dem Mondschein überwiegend blauen geben.“ Dies eine Beispiel statt vieler. Der Künstler übte seit Jahrhunderten das, wofür jetzt die Wissenschaft theoretische Aufschlüsse findet.

Technisch muß der Maler alles dieses „können“. Für sein Kunstwerk aber muß das geistige schöne Erfassen vorhergehen. Lebensvolles gibt der Künstler; lebensvoll muß sein Objekt von der Phantasie ergriffen, gehoben sein. Er ist keine photographische Maschine; er kann nicht den Moment mit der Schnelligkeit festhalten, mit der die Sonne das Abbild gerade so fixiert, wie es der Zufall darbietet — den der Photograph allerdings so viel wie möglich fernzuhalten sucht. Erscheinung ist nicht Schale, sondern Ausdruck des Wesens;

von diesem aus hat er die Objekte unter dem Einfluß des Lichtscheins und der Wechselwirkungen zu erfassen. So muß er von den Erscheinungen hinabtauchen bis auf das darin Wirksame, von hier aus sie wieder erfassen und dadurch lebensvoll wiedergeben. Wer also den Menschen darstellt, macht nicht die Schale seines Gesichts, sondern sein sichtbar in die Erscheinung tretendes Wesen. Wer nicht in den Menschen hineinsieht, nicht seine Gefühle, Leidenschaften erkennt, kann auch keinen Menschen im Affekte richtig malen. Verständnis und Erkenntnis ist hier, wie in jeder Kunst notwendig. Je nach der Kraft, Objekte aufzufassen, sei es in mehr plastischer Erfassung, sei es mehr im Licht des von außen wirksamen Scheins und der Stimmung, wird der Maler sich dem einen oder andern in seiner Kunst zuwenden, wird dieser schöne Momente, welche er in der Wirklichkeit sieht, wiederbilden, etwa das an sich Leblose malerisch-poetisch wiedergeben, eine Landschaft nach ihren plastischen Zügen darstellen oder ein Stimmungsbild von ihr liefern oder etwa den Menschen in der Ruhe oder in dramatischer Bewegung zum Vorwurf nehmen. Was der Maler aber auch als Objekt wähle: er ist gebunden an die Erscheinung und an die sonstigen Grenzen seiner Kunst. Er hat schön darzustellen und stellt mit mannigfach beschränkten Mitteln auf einer Fläche dar. Alles Sichtbar-Schöne, welches seine technische Kunst nicht wiedergeben kann — z. B. die Sonne selbst in ihrem vollen Lichtglanz — alles, was den Anforderungen der Kunst sich entzieht nach Idee und Erscheinung, alle Schönheiten, die sich als Spiegelbild auf einer Fläche nicht schön wiedergeben lassen, sondern darauf wegen der Eigentümlichkeit ihrer Erscheinung ihre charakteristische Schönheit verlieren, z. B. wegen Dunkelheit oder der perspektivischen Undeutlichkeit in dem Nachbild verschwimmen oder überhaupt unverständlich werden, alles das ist unmalerisch. Es ist danach vieles in der Wirklichkeit schön, was doch dem Maler versagt ist.

Zum malerischen Darstellen auf der Fläche ist für das Verständnis notwendig, daß das Dargestellte sich durch Licht und Schatten deutlich zeige; Kontraste in Form oder Farbe, in Licht, Schatten, Größe, Kleinheit, bestimmt wechselnde Formen werden für eine Vielheit erwünscht sein, damit nicht alles zusammenfließe, sondern eine wirkliche Raumerfassung herauskomme.

Soll Innerliches in seiner Erscheinung durch das Aeußerliche gegeben werden, so muß es derart sein, daß der Ausdruck verständlich für den Betrachter ist. Abstrakte Gedanken lassen sich danach nie malen, weil dieselbe äußere Erscheinung alle möglichen abstrakten Gedanken umschließen kann. Man

kann nie an der Stirn sehen, was der Mensch denkt, ob er z. B. rechnet, oder eine logische Frage ihn beschäftigt u. s. w. Der Maler kann immer nur die Situation zeigen, dabei allerdings uns den weiteren Zusammenhang erraten lassen. Ein sinnender Mensch, der etwa einen Zirkel in der Hand, geometrische Figuren vor sich hat, wird uns sagen, daß es sich hier um Geometrie handle. Sitte führt darauf, daß eine Frau in idealer Allgemeinheit aufgefaßt, mit dem Zirkel und geometrischen Figuren die personifizierte Geometria sein solle. Durch Glauben und Sitten können in dieser Weise viele, an sich nicht darstellbare Begriffe ihre hieroglyphische, malerisch-poetische Bezeichnung bekommen. Aber die eigentliche Aufgabe des Malers bilden solche Begriffsdarstellungen nicht. Die Beschränktheit, welche den Plastiker zum Symbol, zur Allegorie nötigte, ist für den Maler weggefallen. Das volle Erscheinungsleben ist sein eigentliches Reich. Er kann, um ein Beispiel anzuführen, eine Viktoria malen, er kann den Tod als Jüngling mit umgestürzter Fackel bilden; er kann auch den einzelnen Sieger oder Sterbenden malen, aber die volle Aufgabe für ihn wäre der wirkliche Moment des Sieges: etwa die Rennbahn, der zum Ziel voraneilende Jüngling, hinter ihm die Wetteifernden, die Freude und Spannung der Zuschauer, der den Preis, den Siegeskranz erhebende Richter u. s. w. oder der Tote inmitten der ihn Beklagenden. Umfang der Handlung, Ort, Absicht haben dafür zu bestimmen; ein absolutes Gebot oder Verbot gibt es auch hier nicht.

Woher der Maler den Stoff nehme, aus der Wirklichkeit oder aus der Phantasie, aus der eigenen Phantasie oder angeregt durch Andere: die malerisch-schöne Darstellung ist natürlich seine Aufgabe. Hiefür hat er auf die Freiheit seiner Kunst zu achten. Auch wo er z. B. einen gegebenen Text illustriert, muß sein Werk noch selbständigen malerischen Wert haben.

Seit Lessings Laokoon, wozu Herders Ergänzungen gehören, ist es nicht mehr nötig, auf die Unterschiede zwischen der Erfassung der Vielheit im Nacheinander der Zeit durch die Poesie und der Vielheit im Miteinander des Raums und der Gleichzeitigkeit näher einzugehen.

Wo Naturtreue sich mit malerischer Schönheit vereinigen läßt: gut. Wo beides sich nicht vereinigen läßt, fragt es sich, was vorgehen soll: die Genauigkeit oder die Kunst. In jenem Falle will das Bild Wahrheit der Wirklichkeit geben; in diesem Falle wird mit dem Stoffe nach den künstlerischen Anforderungen frei geschaltet.

Große Künstler lehren, wie dies zu geschehen hat. In der kühnen Freiheit, womit sie das bis dahin Gebräuchliche behandeln, schaffen sie neue

Anschauungen und Auffassungen; sie sind Ausfluß ihrer Zeit und bilden ihre Zeiten. Aber der große Geist gehört schon dazu, um neu aufzufassen und neu zu sehen. Nehmen wir die Darstellungen der Maria mit dem Christuskinde. Daß Rafael seine Madonna della Sedia oder die des Herzogs von Alba u. s. w. schaffen konnte, welche Aenderung der Geister war dazu gegen die Darstellungen der früheren Jahrhunderte nötig; anderseits, wie hätten wir je solche herrliche Werke bekommen können ohne die edle, echte malerische Freiheit, mit welcher die damaligen Künstler den überlieferten Gegenstand



Fig. 45. Madonna des Herzogs von Alba.

behandelten (Fig. 45). Nehmen wir als ein weiteres Beispiel die Erschaffung des Menschen von Michelangelo (Fig. 46).

In irdischer Schwere am Boden liegend, noch zu matt an Geist und Körper, um hell zu denken und sich kraftvoll aufrichten zu können, so ist der erste Mensch gebildet, in malerischer Weise die Worte darstellend: Und Gott machte den Menschen aus einem Erdenkloß. Nun folgt: Und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Aber statt daß Michelangelo versuchte, dies wörtlich darzustellen, bildet er Gott in der Luft schwebend am Rande des Berges, auf welchem Adam liegt. Ein Wehen des Geistes

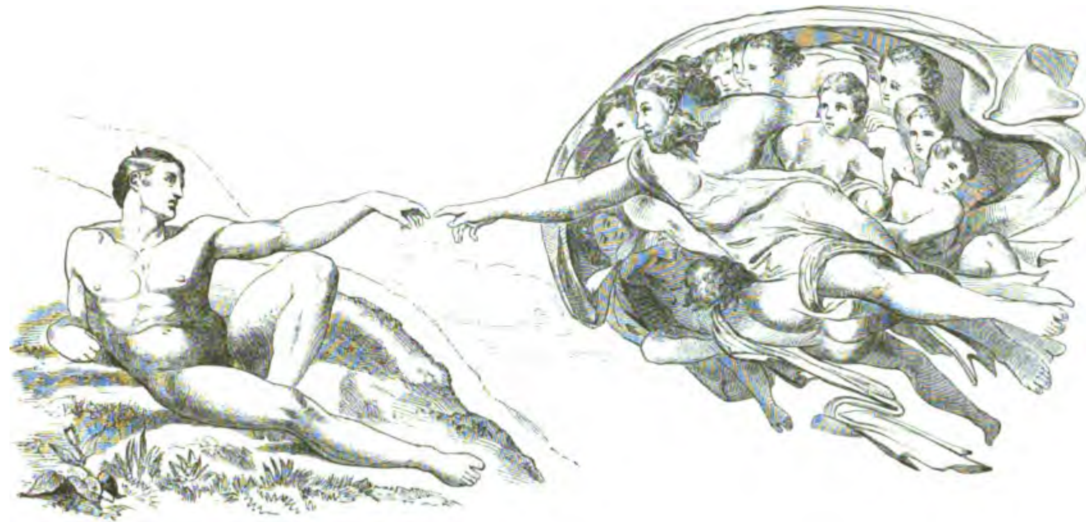


Fig. 46. Die Erschaffung des Menschen. Von Michelangelo.

glaubt man zu gewahren im Wehen des Windes, darin Gott schwebt. Er streckt die Rechte gegen den Menschen aus, der ihm matt, sehnsüchtig verlangend die Linke hinhält, damit Gott sie fasse und ihn aufrichte; wir glauben zu sehen, wie schon jetzt, wo der Finger Gottes sie noch nicht berührt, der lebendige Funke überfährt, wie der Mensch in rüstiger Kraft sich erheben muß, mit göttlichem Geiste begabt und vom Boden emporgezogen. Das heißt malerisch seinen Gegenstand erfassen und bewältigen.

Wer nun aber nicht die künstlerische Kraft hat, jeden Stoff unbekümmert um die Ueberlieferung der Poesie oder sonstiger Mitteilung nach dem besten Gesetze seiner Kunst umzuarbeiten und selbständig zu gestalten, dem ist der nüchterne Rat zu geben, seinen Stoff nicht aus den bis ins einzelne ausgeführten Werken anderer Künste zu wählen. Ein Gemälde nach einem Gedichte, in dem Gedanke an Gedanke fest und schön gebunden ist, und welches seinen Gegenstand vollständig verarbeitet, ist schwierig. Nur zu leicht wird der Maler sich verleiten lassen, der dichterischen Beeinflussung nachzugeben und die poetischen Schönheiten, die ihm so sehr gefallen, wiedergeben zu wollen, statt die malerischen Gesichtspunkte hervorzuheben. Die speziellen Schönheiten der Dichtung aber, das Gedankenhafte, die Entwickelung in der Zeit, das Steigern, alles das kann der Maler nicht darstellen. Versucht er das, will er gleichsam Zeile für Zeile die Poesie im Bilde erkennen lassen, so schafft er ein Werk, das einer Uebersetzung und keiner besonders guten zu vergleichen ist.

Was die Wahl und Behandlung des Stoffes anbetrifft, so können wir hier füglich die Worte des Aristoteles aus der Poetik anwenden und damit beginnen: „Es muß also, wie in den übrigen nachahmenden Künsten die einzelne Darstellung Darstellung eines Gegenstandes ist, ebenso auch die Fabel, da sie Darstellung einer Handlung ist, nur eine und diese ganz darstellen, und die Thatsachen, welche Teile derselben sind, müssen auf eine solche Art verbunden sein, daß, wenn ein Teil versetzt oder weggelassen, das Ganze auseinandergerissen und zerrüttet wird. Denn was da sein oder auch nicht da sein kann, ohne etwas in der Handlung bemerkbar zu machen, ist gar kein Teil des Ganzen.“ Diese Worte gelten auch für die Malerei. Der Maler mag nur das neunte und die folgenden Kapitel der Poetik weiter lesen, um sich im einzelnen die Nutzanwendungen daraus zu ziehen. Ich will hier noch einen einzelnen Satz für die Wahl des Stoffes herausgreifen: „Von den einfachen Fabeln oder Handlungen aber sind die episodenreichen die schlechtesten. Ich nenne nämlich episodenreich eine Fabel, in welcher es weder die Wahrscheinlichkeit

noch die Notwendigkeit fordert, daß die Auftritte so und nicht anders aufeinander folgen.“ Der Maler, der diese Lehre vor Augen hat, wird sicherlich nicht seine Gemälde überladen durch unnütze Einflickungen und Nebenscenen, die eher ein Werk verwirren, als daß sie die gewöhnliche Absicht des Künstlers erfüllen, sein Werk reich erscheinen zu lassen. Alle in sich geschlossenen malerischen Erscheinungen sind auch als selbständige Gemälde zu behandeln und somit auch durch Rahmen u. dergl. selbständig hinzustellen. Die einzelnen Werke können sich dann allerdings ergänzend aneinanderreihen.

Es gilt hier daran zu erinnern, daß die allgemeinen sogenannten Kompositionsgesetze über Einheit und Mannigfaltigkeit, Abgeschlossenheit, Kontrast und Harmonie der Teile u. s. w. nicht willkürliche Schulklügeleien sind, sondern sich aus den Anforderungen eines sicheren und schnellen ästhetischen Begreifens ergeben. Gestaltungen, Licht und Schatten und Farbenwirkungen des Bildes sind danach zu bemessen und zu behandeln. Die Kontraste sind dazu da, einander zu heben, aber sie dürfen nicht mißfällig auf das Auge wirken; die Einheit der Haltung und der Idee des Bildes muß in aller Mannigfaltigkeit erhalten bleiben; jede Form, die uns gezeigt wird, hat Bezug, schon in ihrer Linearwirkung, auf alle anderen Formen. Selbst wo der Maler ein realistisches Lebensbild gibt, bei dem alles den Anschein des Zufälligen haben muß, und wo er deshalb seine Kompositionskunst und Kenntnis versteckt, kann er ihrer doch durchaus nicht entraten.

Das Bild soll als Ganzes eine in sich geschlossene, vollständig durch sich selbst erklärte Anschauung geben, soll eine kleine Welt für sich sein, in der unsere Phantasie, nicht abgezogen von anderem, während der Betrachtung ganz konzentriert lebt. Ganz äußerlich wird diese Scheidung von allem andern und diese Selbständigkeit durch den Gemälderahmen ausgedrückt. Je mehr das Bild mit einem andern im Zusammenhang der Anschauung und Phantasie steht, desto geringer wird die Sonderung sein können, z. B. bei einem dekorativen Wandgemälde, wenn das Bild nur einen Teil des ganzen inneren architektonischen, plastischen und sonstigen Kunstwerks, das auf den Beschauer wirken soll, ausmacht; je weniger das Bild mit seiner Umgebung zusammenhängt, also etwa ein Gemälde mit einer Landschaft an einer Zimmerwand, je mehr es für sich bedeutet, desto deutlicher muß der Rahmen es als ein durchaus selbständiges Objekt charakterisieren.

Auch beim Bilde finden wir für eine Vielheit die gewöhnlichen Aufteilungen: die symmetrische — namentlich im ernsten Stil und in der Verbindung mit der Architektur —, die dreiteilige, fünfteilige u. s. w. Die

gebräuchlichste ist die Dreiteilung nach Höhe und Breite: Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund; Mittel- und Seitengruppen. Die Gruppierung muß natürlich immer derart sein, daß sie die Vielheit schnell übersichtlich macht und doch die Einheit nicht zersprengt, und daß die Hauptsache nicht vergessen wird; anderenfalls fällt das Gemälde in seine einzelnen Partien auseinander.

Gehen wir zur Erläuterung von einem Figurenbilde aus, noch ohne Berücksichtigung des Kolorits nur auf die Hauptlinien Rücksicht nehmend.

Die plastische Figur wird immer gegen einen neutralen Hintergrund gestellt gedacht. Sobald der Maler in seinem Bilde einen bestimmten Hintergrund anbringt, hat er für seine Figur sogleich mit den im Hintergrunde sich zeigenden Linien zu rechnen (z. B. für eine stehende gerade Figur mit den Linien der Möbel, der Vorhänge, der Wanddekoration des Zimmers, oder der Bäume des Waldes, in dem sie sich befindet). Wie sie sich zueinander verhalten, ob sie kontrastieren, sich schneiden oder parallel laufen, die Hauptlinien im Bild zusammentreffen oder aus dem Bild hinausführen u. s. w. wird von größter Wichtigkeit.

Die einzelne Figur selbst verlangt natürlich die ihr eigentümliche Charakteristik und Schönheit. Anmut also verlangt Mannigfaltigkeit und schöne Bewegtheit. Wie schon bei der Plastik bemerkt, dürfen dann Antlitz, Brust und Unterkörper sich nicht alle in gleicher Weise, z. B. von vorn zeigen; der Kopf senkt sich nicht nach der abwärts hängenden Schulter, sondern gegen die erhobene, beim Stehen hat die der erhöhten Schulter entgegengesetzte Hüfte die höhere zu sein.

Auf die Vertikale komponiert werden die meisten Stand-Porträtbilder. Eine ausgezeichnete ideale Vertikalkomposition gibt Ingres' Quelle; die Horizontale kann etwa Cabanels Venus Anadyomene zeigen.

Bei zwei Haupt (Figuren) -Linien handelt es sich darum, ob sie parallel laufen, oder unter welchen Winkeln sie sich schneiden oder überhaupt im Bilde gegeneinander stehen, z. B. nach oben sich gegeneinander neigen (Heimsuchung Mariä nach Rafael) oder auseinandergehen, ob die eine Linie vertikal, die andere (oben) gegen diese von ihr weg gerichtet ist. (Auseinandergehend z. B. Jugend und Vergänglichkeit von Guido Reni.) Auf die Vertikale gegen die Horizontale sind gewöhnlich die Pietàdarstellungen komponiert. Eine andere Version gibt Rafaels St. Michael mit Satan unter seinem Fuß.

Mit der Dreiheit bekommt es der Künstler leichter. Es kann dafür auf früher Gesagtes zurückgewiesen werden, z. B. wie Mutter und Kind

gegen den Mann Gegengewicht gibt, das Kind im Arm der Mutter, von dieser gleichsam umschlossen, zeigt eine sich umfassende Zweiheit; das Kind freier von der Mutter gelöst, macht ein entsprechendes Gegengewicht erwünscht, z. B. den Johannesknaben neben dem Jesuskinde (Fig. 45).

Es ist für die Dreiheit am bequemsten, wenn die Hauptsache in der Mitte steht. Dies ergibt die pyramidale Komposition. Doch hat der Künstler natürlich vollste Freiheit. Betrachten wir z. B. die Erschaffung des Weibes nach Michelangelo (Fig. 47).



Fig. 47. Die Erschaffung des Weibes. Von Michelangelo.

Wir sehen drei Figuren in der Zweiteilung. Gott bildet die eine Seite. Alle Linien führen zu ihm hin. Sein Haupt beherrscht das Ganze. In der steilen, unten sich einziehenden Mantellinie, korrespondierend mit dem Gegenüber, schließt die Figur ab. Es vermitteln zu ihr hinüber die Wellenlinien des Haupts und der Haare und der Schulter. Adams Beine geben die Linie der Basis, aber von der Wölbung der Brust an, geht über den leise zurückgedrückten Kopf und Evas Rücken und Haupt die Linie zu der erhobenen heran- oder vielmehr hervorwinkenden Hand und darüber zum Haupt Gottes. Auch der Baumast weist schon diese Richtung.

Evas Arme nehmen diese Linie ebenfalls auf, sie wesentlich verstärkend. Welche Macht, welcher Ausdruck in dem Bilde, welche Kunst schon in solcher Linien-Charakteristik!



Fig. 48. Krönung Mariä. Von Velasquez.

Eine umgekehrte Pyramide, in der die Linien von den höheren Seiten auf die tiefere Hauptfigur führen, zeigt z. B. Velasquez' Krönung der Maria (Fig. 48).

Je strenger der Stil, wurde schon bemerkt, desto strenger, resp. symmetrischer wird komponiert, also dort, wo das Bild sich einer strengen architektonischen Ordnung einfügen, nicht davon abstechen soll. Für eine strenge, aber schönheits- und grazieverklärte Komposition denke man etwa an Rafaels sixtinische Madonna.

Je mehr der Maler das Hauptgewicht auf das Kolorit legt, desto freier wird er in Bezug auf Linearkomposition, hat dafür aber koloristisch wieder abzuwägen.

Es gilt stets die Hauptsache sogleich hervorzuheben und alles übersichtlich zu machen: zu dem Behuf, sahen wir, wird eine größere Vielheit in Gruppen geordnet.

Betrachten wir in dieser Hinsicht zuerst das Abendmahl von Lionardo da Vinci (Fig. 49):

Es sind dreizehn Personen, an einem Tisch vereint, darzustellen, Christus und die zwölf Jünger. Christus ist Mittelpunkt. Alle Linien der äußeren Umgebung des Zimmers in Decke und Boden führen perspektivisch zu seinem Haupte. Christus ist en face. Die beiden Eckfiguren am Tisch schließen die Versammlung in sich ab. (Würde z. B. eine derselben nach außen mit dem Gesicht gewandt sitzen und so aus dem Bild herausweisen, so wäre die dargestellte Aufmerksamkeit und Geschlossenheit sogleich gestört.) Christus ist für sich. Zu seinen Seiten sind je sechs Jünger. Durch seine Stellung und die Haltung seiner Arme und Hände verbindet er die Seitengruppen mit sich, dem Centrum. Lionardo läßt, um Monotonie zu vermeiden, nicht alle Jünger das Antlitz gegen Christus wenden. In ihrer Aufregung besprechen sich einige auch untereinander, aber dann weisen doch Arme und Hände auf Christus hin. Die je sechs Figuren sind wieder zu drei und drei zusammengruppiert, so daß wir eine Fünfteilung erhalten. Die Lichtfülle durch die geöffnete Thür verstärkt Christus' Hoheit und Bedeutung. Dabei hat Lionardo sich gehütet, die Gestalt des Judas übermäßig hervorzuheben, wie wir es wohl bei andern Meistern sehen, die ihn durch Häßlichkeit, verstörten, bösen Gesichtsausdruck gleich kenntlich machen. Die Jünger wissen nicht, wer unter ihnen Jesus verraten wird, und so hat Lionardo recht, wenn er es nicht besser weiß und Judas nicht deutlich zu einem satanischen Verräter stempelt, daß der Zuschauer auf den ersten Blick ausruft: Der muß es sein. Durch den krampfhaft umschlossenen Geldbeutel und das düstere, harte, geizige Gesicht ist er genugsam charakterisiert.

In diesem Fall haben wir eine einfache Längsaufteilung. Bei einer

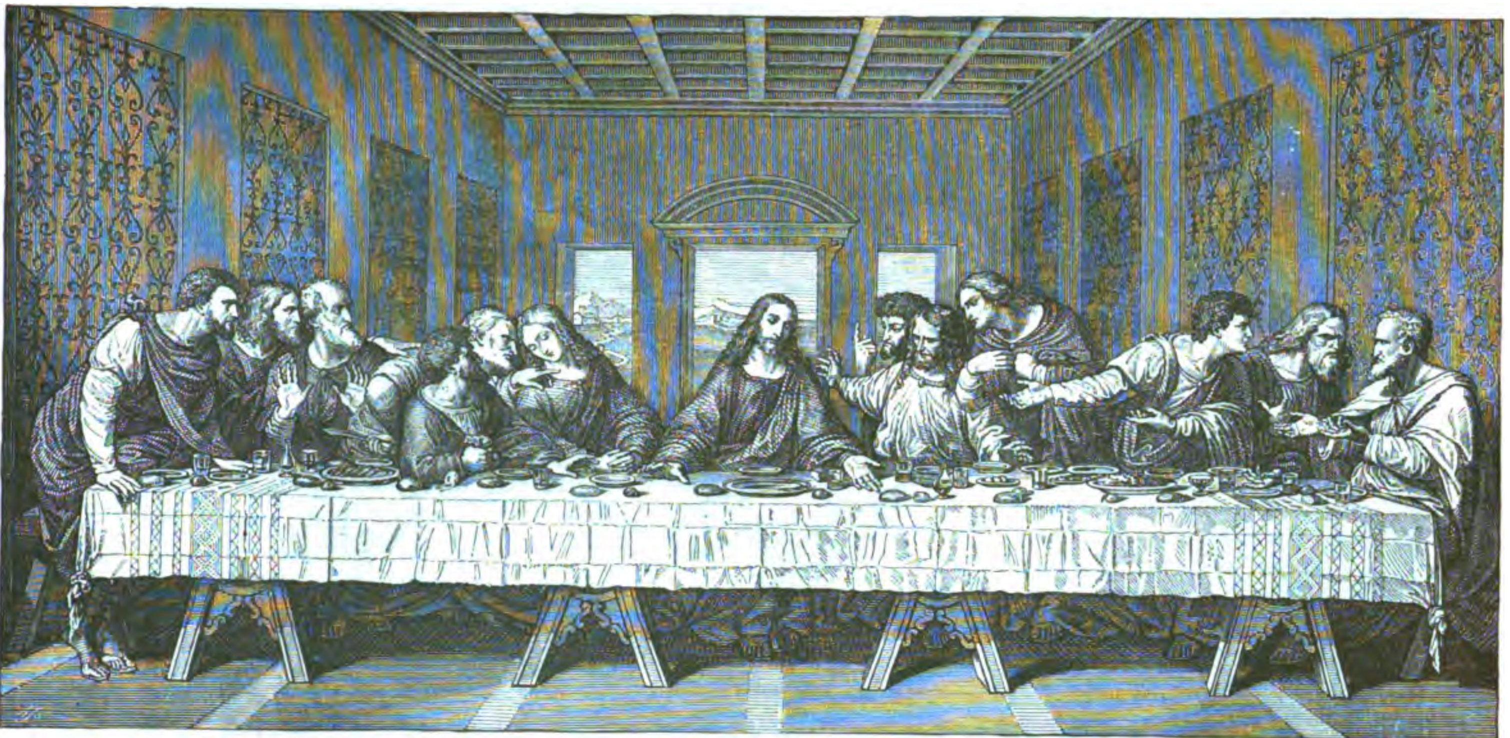


Fig. 49. Das Abendmahl des Lionardo da Vinci.



Fig. 50. Die Kreuzabnahme. Von Rembrandt.

größeren Anzahl von Personen werden diese nach Vordergrund, Mittelgrund u. s. w. sich zu gruppieren haben. Dabei darf natürlich eine Gruppe die andere nicht decken. Sie müssen deshalb übereinander (pyramidal oder in Reihen übereinander) oder etwa ringweise komponiert werden, daß vom Vordergrund sich die Gruppen zusammenschließend nach hinten in einem Ring darstellen, wobei etwa die obere Mittelgruppe dominierend bleibt. Für pyramidale Komposition mag auf Rembrandts Kreuzabnahme verwiesen werden (Fig. 50), die, nebenbei bemerkt, beweist, wie der Meister sich auf die Linearkomposition verstand, wenn er sie anwenden wollte. Die Komposition mit Vordergrund-Gruppen zeigt Rafaels Schule von Athen (Fig. 51). Hier führen die perspektivischen Linien des Gebäudes zwischen Plato und Aristoteles, indem beide gleichbedeutend nebeneinander dargestellt sind. Würden sie sich in dem einen oder dem andern treffen, so würde diese Figur das Uebergewicht bekommen und danach alles sich verschieben. Die Gruppe links im Vordergrund ist für sich wieder pyramidal aufgebaut. — Die ganze große Aufteilung des Uebereinander sehe man etwa in Kaulbachs Zerstörung von Jerusalem (Kaulbach hat Rafael, den großen Meister der Komposition vom Einfachsten bis zur größten Vielheit, wohl studiert, wird aber mehrfach schematisch und somit nüchtern.) Die Hauptbedeutung kann der Maler je nach seinem Stoffe in die eine oder andere Region, also die Hauptsache etwa in die Mitte des Vordergrundes oder des Mittelgrundes verlegen; die Tiefe des Bildes wird den kleiner werdenden Hintergrund gewöhnlich dafür nicht passend erachten lassen. Wird das Hauptgewicht nach einer Seite gelegt, so muß diese so bedeutsam ausgezeichnet sein, daß sie das Gegengewicht gegen die Mitte und die andere Seite gibt.

Was für Figuren, gilt in weiterer Weise auch für alle anderen im Bild bedeutenden Formen: auch der Landschafter gruppiert seine Bäume, Felsen, Gebüsche u. s. w., wägt gegeneinander ab, verteilt nach Vordergrund, Mittel- und Hintergrund.

Von den einfachen Gestaltungen führt dies zum weiteren malerischen Komponieren nach Licht und Schatten und nach den Farben. Auch hier ist das Hauptgesetz innerhalb des Charakteristischen des Bildes — licht oder trüb oder düster, helle erregende oder trübe Farben —, das Auge möglichst in der Auffassung zu unterstützen und nach allen Anforderungen der Einheit und Mannigfaltigkeit, der Harmonie u. s. w. für Licht und Farben zu befriedigen.

Die Einheit gibt die im Bilde angenommene Lichtquelle, wonach die

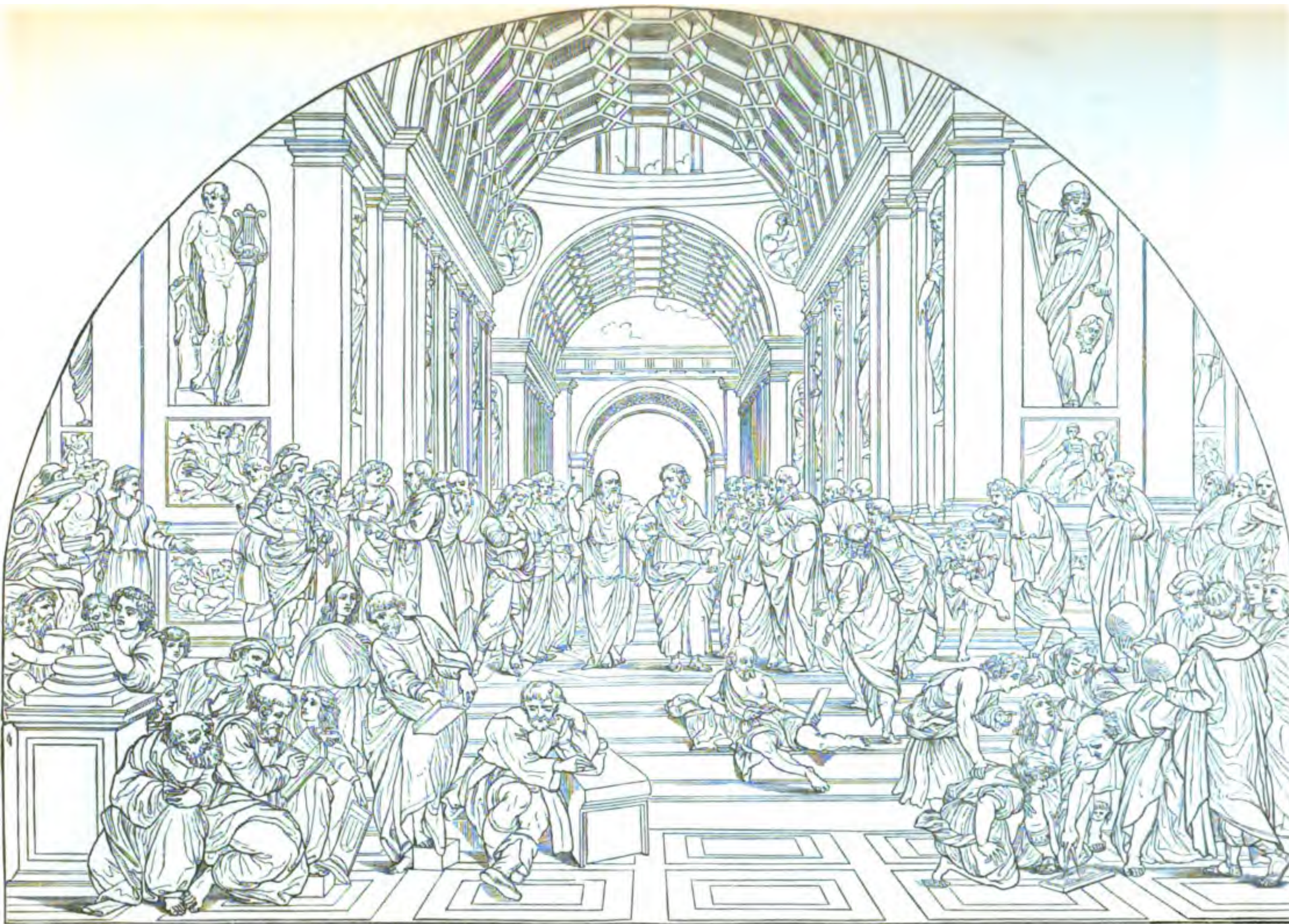



Fig. 51. Die Schule von Athen. Von Rafael.

Beleuchtung mit all ihrem Licht und Schatten sich allgemein regelt. Der Maler hat nun die Schwierigkeit, auf einer Fläche die Tiefe darzustellen mit verhältnismäßig geringen Lichtmitteln, wie früher schon angeführt wurde; um so mehr hat er die Kunst der dahingehörigen Wirkungen, der Luftperspektive rc. zu studieren. Zuerst im allgemeinen: man erkennt Hell auf Hell, Dunkel auf Dunkel nicht so gut, wie Hell auf Dunkel und Dunkel auf Hell. Der Maler verwendet diese einfache Wahrheit. Die alte Doktrin war (Lairesse, Malerbuch) mit Hilfe eines etwas wolkigen Himmels, durch den man Willkür in Beleuchtung und Schatten bekommt, stets lichte Figuren gegen einen dunklen Hintergrund oder dunkle Gestaltungen gegen einen lichten Hintergrund zu setzen. (Es kann dadurch eine eigentümliche Monotonie eintreten und trat im vorigen Jahrhundert nach dieser geistlos ausgeführten akademischen Doktrin öfter ein, über deren Grund man sich wohl vergebens den Kopf zerbricht, wenn man die Vorschrift nicht kennt.) Damit Dinge auseinandergehen, sich gegenseitig abheben, verwendet man den Kontrast. Die Mannigfaltigkeit von Licht und Schatten hebt gegeneinander und unterstützt nun auch sonst das Auge, um ihm besondere Wirkungen zuzuführen, ganz abgesehen noch vom eigentlich Gefühlvollen, das darin wirkt. So wird z. B. ein Bild voll Licht vielleicht auf einen dunklen Gegenstand, einen dunklen Baum oder Felsen, ja auf eine einzige dunkle Gestalt komponiert (z. B. in einem glitzernden Strandbilde auf eine Fischersfrau in schwarzem Anzug, die den im Abendglanz verschwindenden, in hohe See fahrenden Fischerpinken nachschaut). Ohne diesen Kontrast würde das Ganze flau erscheinen. Tiefe einer Landschaft wird am bequemsten durch Licht und Schattenwechsel hervorgebracht, indem z. B. Schattenstreifen mehrfach vom Vordergrunde bis zum fernen Hintergrund die Gegend aufteilen. (Fig. 52. Gewöhnlich hielt man früher den Vordergrund, wenigstens in einer Seitenpartie, in Bäumen u. dergl. dunkel. Jetzt legt man auch vorn wohl einen Lichtstreifen, dann dunkle Partie, danach die weiteren Abtönungen.)

Figuren stellt man, des charakteristischen Erkennens wegen, gewöhnlich licht gegen einen dunkleren Hintergrund. Anders, gilt es besondere Licht- und Schatteneffekte, wie nach Rembrandts Vorgang z. B. Jan Vermeer sie für seine Figuren, dunkel gegen helle Wände geliebt hat.

Wie mit Licht und Schatten und natürlich den dazwischenliegenden Uebergängen, so verhält es sich auch mit der Farbenkomposition. Der Kolorist muß seine Bilder gleich in Licht und Schatten und Farben sehen. Rembrandt, Rubens u. s. w. entwarfen, gruppierten, komponierten gleich in solcher Weise.



Fig. 52. Die Furt. Gemälde von Claude Lorrain.

Die Farbenwirkung tritt dabei in Geltung. Die hellen, erregenden, sogenannten Plus-Farben wirken anders als die düsteren, die Minus-Farben. Man erinnere sich an die Lehren von den Farben und der Farbenharmonie. Gelb, Rot, Blau stehen im Lichtverhältnis von 3, 5, 8. Bei einem allgemeinen harmonischen Eindruck hat man hiermit zu rechnen. Sobald man etwa 4 Teile Gelb, 6 Teile Rot, 6 Teile Blau im Bilde hat, dominieren die hellen, erregenden Farben und verändern gegen 3, 5, 8 oder 3, 4, 9 u. s. w. gewaltig den Charakter des Bildes. (Interessant sind die auf Gelb, Rot, Blau komponierten Bilder von Mariä Empfängnis, wo Maria in rot und blauem Gewand in der Luft-Goldglorie zu schweben pflegt.)

Die Farben, sagt übrigens Lairesse schon trefflich, haben für den Maler keinen besonderen Rang. Sie wären dem Schauspieler zu vergleichen, der nun einen König, dann einen gewöhnlichen Mann, dann einen Stummen spiele. Der gewöhnliche heitere Farbensinn verlangt Reichtum an Farben. Feiner koloristischer Geschmack findet dabei die richtigen Komplementär-Farben und Uebergänge. Das Ganze wird dann doch einheitlich und wohlthuend. Fehlerhaft ist Buntheit, Kleckſigkeit d. h. Fehlen der Einheit und Harmonie.

Eine besondere Komposition (Burnets Lehre über malerische Komposition, mit besonderer Bezugnahme auf Cuyp) hat man nach dem Gegeneinanderabwägen der Plus- und Minus-Farben durch eine Diagonalteilung des Bildes zu bestimmen gesucht, wo auf der einen Seite (z. B. Landschaft gegen Luft) die kalten, auf der andern Seite die warmen Farben dominieren.

Man kann nun auch, was in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zu so hoher malerischer Fugierungskunst ausgebildet wurde, ein Bild auf eine Hauptfarbe komponieren oder auf eine einfache Farbenreihe; z. B. von Gelb ins Rötliche, Rot, Rotbraun, Braun, Schwarz. Rembrandt ward dafür der Meister, wie Bach für die Fuge in der Musik. Die Hauptfarbe muß immer die kräftigste im Bilde sein und alle andern beherrschen. Ein Kunstgriff ist dabei, diese Hauptfarbe in andern Partien wieder vorsichtig anzubringen — gleichsam ein musikalisches Thema in andern Stücken anklingen zu lassen, wie Wagner das so meisterlich zu üben weiß. Will man eine Farbe stark hervortreten lassen, so stellt man die Kontrastfarbe dazu, also zu Gelb dann Blau. Andernfalls läßt man sie durch ihre Uebergangsfarben zu den andern verschwimmen. Für die Farben gilt theoretisch das allgemeine, früher angeführte Schema; in der Praxis ist der Künstler durch seine unendliche Nüancierungskraft innerhalb der allgemeinen Schranken frei.

Die Lichteinheit im Bilde gibt, wie schon bemerkt, das darin ange-

nommene Licht, das durch seine Art (Sonnenschein, Kerzenlicht, Morgendämmerung u. s. w.) allen Farben ihre besondere Modulation gibt und nach hellen und Schatten-Partien mathematisch alles regelt. Es gibt dem Bild seine bestimmte Haltung. Je neutraler die Beleuchtung und je mehr sie nur als Helle erscheint, desto reiner tritt jede Farbe für sich hervor. In früheren Zeiten wußte man nur diese reinen Farbenerscheinungen zu verwenden. Die Veränderung, welche jede eigentümliche Beleuchtung und welche die Reflexwirkung bewirkt, lernte man erst seit dem 16. Jahrhunderte beherrschen: damit konnte man erst Landschaften und Interieurs darstellen, überhaupt erst Stimmungsbilder malen.

Man denke an ein sogenanntes Interieurbild, an ein Zimmer, das durch ein Fenster erhellt wird. Wände, Boden, Vorhänge, Geräte, Gewänder und dergl. sind darin farbig. Aber je nach der durchs Fenster einfallenden Beleuchtung und dem Reflektieren von Wand, Boden u. s. w. ist keine Farbe darin rein für sich und unbeeinflußt. Alles wirkt hier aufeinander, Reflexe werfen ihr Licht ins Dunkel, und nicht bloß als Licht, sondern auch als Farbenreflexe. Es ergibt sich aus diesem Aufeinanderwirken ein unbeschreiblicher, endloser, gleichsam mystischer Zusammenhang, der psychisch als besondere Stimmung wirkt. Rembrandt erschloß mit den großen Kleinmeistern, die von ihm lernten, dieses Gebiet, wie es poetisch erst Boz-Dickens gewann.

Wo der Maler auf solche Wirkungen des Helldunkels, der Schatten, der Reflexe ausgeht, muß er seine Beleuchtungsweise natürlich besonders wählen. Er läßt das Licht z. B. von hoch oben einfallen in einen bedeckten Raum. Nun ist der Boden hell beschienen. Er reflektiert von unten gegen die den direkten Lichtstrahlen entzogenen, dämmernden Partien. Das gibt eine Mannigfaltigkeit und Besonderheit der Wirkung. Z. B. ist das Gesicht eines Mannes gegen das von oben einfallende Licht durch einen breitrandigen Hut beschattet, wird aber von unten durch Reflex doch erhellt: etwas Unnatürliches frappiert uns darin und doch ist die Beleuchtung, wenn auch ungewöhnlich, wahr.

Was das technische Verfahren in Bezug auf Material anbelangt, so malt der Maler auf Flächen von Holz, Stein, Metall, Leinwand, Papier, Leder, Elfenbein, Porzellan, Glas u. s. w. Das Verfahren ist danach und nach den nötigen Farben ein verschiedenes. Bald deckt er den Grund mit den Farben und benutzt ihn nur als Halt für dieselben, wie z. B. bei der Oelmalerei; bald benutzt er den Grund des Materials der Fläche selbst, wie in der Aquarellmalerei, wo er das glänzende Weiß des Papiers durchscheinen läßt, die Farbe durchsichtig darüber legt. Die Aquarellmalerei vermag dadurch eine sehr große Wirkung in Bezug auf Leuchtkraft des Gemäldes hervor-

zubringen. Die Gouachemalerei benutzt die Farben wie die Aquarellmalerei, nur daß sie dieselben undurchsichtig, deckend behandelt. Die Pastellmalerei gebraucht trockene, farbige Stifte, deren Striche sie sodann verreibt. Bei der Oelmalerei gehen die Farben vermittelst des verbindenden Oeles die leichtesten Verschmelzungen miteinander ein. Bei der vor der Oelmalerei allgemein üblichen Temperamalerei werden die Farben durch Leimwasser, geschlagenes Eigelb, den Saft aus den zarten Sprossen des Feigenbaumes gebunden; es wird auf einen Gipsgrund, auf Holz oder Leinwand aufgetragen, gemalt, dann auch auf trockner Mauer. Das Malen auf trocknem Grunde heißt im Gegensatze zu dem auf nassem Grunde (al fresco) auch Seccomalerei. Die Alten überzogen wohl ihre Malereien mit einer Wachsauflösung; sodann wurde durch nahgebrachte glühende Metallplatten (?) das Wachs in die Farben hineingeschmolzen. (Oder wurde auf die heiße Wand gemalt?) Nach dem Einbrennen (ἐγκαίειν) wird diese Art Enkaustik genannt. Bei der Freskomalerei werden die Farben auf einen feinen, feuchten Mörtelgrund aufgetragen, der mit den Farben zugleich trocknet, wodurch diese ihre Haltbarkeit bekommen. In neuerer Zeit findet die Stereochromie große Verbreitung für Wandgemälde. Auf trocknen Grund werden die mit destilliertem Wasser gelösten Farben aufgetragen; sodann wird das Bild mit Wasserglas überspritzt und dadurch gegen atmosphärische Einflüsse geschützt.

Jede Art hat ihre eigene Technik und ihren eignen Stil. So z. B. das Aquarellbild gegen das Oelbild; so muß die Freskomalerei in größeren Zügen und schnell und kann nur mit bestimmten Farben malen; sie ist an die Nässe des Kalkes und seinen verhältnismäßig gröberen Mauergrund gewiesen. Sobald dieser eingetrocknet ist, ehe der Maler ihn hat bemalen können, muß er wieder heruntergeschlagen und frisch aufgestrichen werden. Dadurch wird der Maler gezwungen, im Großen und Ganzen zu arbeiten, einen breiten kühnen Pinselstrich zu führen. Er wird sich also an die Hauptsachen halten und Nebensächliches beiseite lassen oder vernachlässigen. Von der Architektur in eigentlichster Weise als Rahmen umschlossen, ist das Freskobild vom Architektonischen abhängiger und auf einen, jenem entsprechenden Stil gewiesen. Darum sagte Michelangelo, daß die Freskomalerei die Malerei für Männer, die Oelmalerei aber eine Kunst für Weiber sei. Weil die Freskomalerei in der Farbengebung beschränkt ist, wird sie um so mehr auf die Bedeutung des Darzustellenden achten und auf die eigentliche Komposition, auf Gruppierung, Linienführung, Rhythmus der Formen. So wenig nun z. B. die Technik des Orgelspieles anwendbar ist auf Klavierspiel, so wenig

die des Fresko auf Oelgemälde. Im allgemeinen sind wir in Deutschland jetzt so wenig an Freskomalerei gewöhnt, daß meistens bei ihrem Anblick der Beschauer Enttäuschung fühlt und ihre Art armselig zu nennen geneigt ist, weil er die aus der Oelmalerei entlehnten Anforderungen der Farbenpracht, der mannigfaltigen Vielheit und der sorgfältigen Ausführung des Einzelnen nicht erfüllt sieht, das aber, worin gute Freskomalerei sich auszeichnet, Größe, Kühnheit, dann die Trefflichkeit der Komposition selten zu würdigen versteht. Freskobilder verlangen, wie die Plastik, ein längeres Vertrautsein, um zu gefallen und dem Beschauer ganz aufzugehen. Gegensatz gegen Fresko zeigt die Miniaturmalerei mit ihrer minutiösen, nur mit Pünktchen und Strichelchen operierenden Ausführung und die Klein- und Fein-Malerei, die sich daraus entwickelte.

In Kürze noch einige Einzelheiten in Bezug auf das Malerische. Die Malerei will auf der Fläche Körper geben. Dazu bedarf sie, wie wir sahen, der Uebergänge vom Lichteren zum Dunkleren, vom Bestimmten zum Unbestimmten, wodurch wir die Körperlichkeit, die Tiefe des Raumes u. s. w. erkennen, des Wechsels von Licht und Schatten, des Wechsels in der Körperform. Man kann sagen, daß Wechsel ganz allgemein die Grundbedingung des Malerischen ist. Alles Einförmige, Gleichförmige, keinen Schatten zeigende ist ihr unbequemer. Eine glatte, neu und gleichmäßig bemalte Mauer ist ihr für die Nachbildung verhaßt; das alte verfallene Gemäuer voller Lücken, hie und da mit herabgefallenem Bewurf, von Gras, von Moos bewachsen, ist ihre Freude. Ein glattansitzender Frack und ein durch Strippen glattgezogenes Beinkleid sind in der Einförmigkeit unmalerisch; der Maler gibt hundert geschniegelte, glattschauende und glattlächelnde Dandys für einen Trupp Landsknechte oder Zigeuner. Wir können einen guten Einblick gewinnen, wenn wir die Nachbildung des Nackten in Betracht ziehen. Warum bildet durchschnittlich der Maler nicht so gern das Nackte des Menschen wie der Bildhauer? Vor allem will er gewöhnlich nicht die allgemeine ideale Form, sondern den Menschen in seinem bestimmten Zusammenhang mit der wirklichen Welt zeigen, wie dies dem Wesen seiner Kunst so sehr entspricht. Hiezu gehört, wie sich von selbst versteht, die menschliche Tracht, unter Umständen sogar die geschichtliche Treue derselben. Davon abgesehen — die Wahl des Stoffes könnte ja leicht helfen — kommen die technischen Schwierigkeiten in Betracht. Die großen Maler des Nackten sind zu zählen — ein Michelangelo, Correggio, Tizian, Rubens und wenige andere. Michelangelo bildet seine Menschen, seine Heiligen nackt, Correggio legt seine entkleidete Antiope, Tizian seine Venus-

bilder ohne Gewandung vor unsere bewundernden Blicke; auch Rubens scheint oft im Nackten zu schwelgen. Haben andere Maler etwa aus sogenannter Sittlichkeit und Schamgefühl das nicht gethan? Der Grund ist einfach der, daß die wenigsten das Nackte der größeren Partien, z. B. des Rückens, des Schenkels, ohne scharfe Lichtkontraste zu malen verstehen, weil sie bei einer gleichmäßigen Beleuchtung das leise Licht- und Schattenspiel nicht festhalten können wegen Mangels an Kenntnis der Formen. Sie bringen einen Wirrwarr von Licht und Schatten, keine richtige Körperlichkeit heraus; man muß genau die Muskeln kennen, um mit dem Auge so fest jede Erhöhung und Vertiefung zu fühlen, daß man auch die leiseren Andeutungen festhalten und wiedergeben kann. Ein Tizian und Correggio zeigen einen tausendfältigen feinen Wechsel in der Behandlung des Fleisches, den richtigen Wechsel; sie brauchen keine starke Nachhülfe durch ein stark einfallendes, schattendes Licht: sie malen da Körper, bilden da die plastischen Formen heraus, wo andere nur einen flachen Rücken, einen flachen Schenkel bilden könnten, wenn sie nicht durch Beleuchtung, die starke Schatten und helle Lichter zeigt oder durch ein Uebermaß in der Behandlung der Muskulatur sich hülfen. Aus diesem Grunde sehen wir das Nackte, wo es in größeren freien Partien gebildet ist, häufig so behandelt, als ob der Maler eine Anatomie geben wolle; aus diesem Grunde wählt er lieber die verschrumpfteren oder die athletischen Formen, als eine sanfte, leichtschwellende Schönheit der Glieder. Obwohl das Gesicht durch seine Formation dem Maler unendlich viel bequemer ist, indem Nase, Augenrand, Schnitt der Lippen u. s. w. ihm den verlangten Wechsel in Form und Licht gewähren, sehen wir darum den Maler doch am liebsten es in eine Stellung bringen, bei welcher ihn der Schatten unterstützt; er nimmt es nicht gern voll oder ganz Profil. Ein Porträt, wie es Hans Holbein der jüngere zu malen verstanden hat, ohne die genannten pittoresken Effekte, im vollen Lichte, z. B. sein Erasmus, ist wohl den meisten Porträtmalern geradezu unmöglich. Aber selbst die Beleuchtung hebt nicht so sehr über die Schwierigkeit, als daß der Maler nicht den harten, schroffen, verwitterten, runzligen Köpfen für gewöhnlich einen Vorzug vor den glattstirnigen, glattwangigen geben sollte. Der Maler gebraucht Kontraste, um wirken zu können, Kontraste in Licht und Schatten, in den Formen, in den Farben; aber solche Kontraste müssen es sein, die er in eine höhere Harmonie bringen kann. Auch daraus ist zu erkennen, warum er eine frühlingsgrüne Landschaft weniger gebrauchen kann, als die herbstliche mit ihrem bunten Laube, warum er eine Ruine lieber hat, als ein blankes Palais, warum er keine glatten Kleider, sondern Falten werfende

haben will, warum ein Bettler malerischer zu sein pflegt, als ein Stutzer, ein verwetterter Marodeur oder ein Räuber malerischer, als der bestgeschniegelte Gardesoldat. Das Schwerste für die Malerei ist aber darum auch die einfache Schönheit.

So hat die Malerei die ganze Erscheinungswelt im Schein für die Kunst gewonnen, nach Wirklichkeit und nach Bildern der Phantasie.

So vielfach, wie nun die (ästhetische) Art unseres Schauens und dessen Wirkung auf die Phantasie des Betrachters, bez. die Wirkung der bildlich wieder fixierten künstlerischen Phantasie selbst, kann die malerische Darstellung sein.

Man sieht ein Objekt an auf seine allgemeinen schönen Formen, seine schönen Farbenerscheinungen, seine plastische Wirksamkeit, seinen charakteristischen Ausdruck des Wesens, somit auf seine Wahrheit, sein Leben, seinen Geist, auf das eigentümliche Gefühl darin, die eigentümliche Phantasie u. s. w., auf sein Detail oder seinen Gesamteindruck, auf seine momentane oder dauernde Erscheinung und wie nun weiter. Die Nüancierungen dabei sind nicht zu zählen. Jeder originelle Meister bringt eine eigentümliche. Jeder geniale Künstler lehrt seine Mit- und Nachwelt durch seine Werke neu und eigentümlich sehen, auffassen und infolgedessen empfinden, Neues in die Welt hineinsehen und hineinempfinden. Nach solchem Neuen sehnt sich ja immer die Zeit, wenn Aelteres durchempfunden ist.



Fig. 53. Dodwellsches Gefäß.

Die Malerei begnügt sich also anfangs mit Umrißzeichnungen und deren Färbung zur besseren Hervorhebung der Formen, ohne an Licht und Schatten und Farbenverschmelzungen zu denken. Menschen und Tiere und überhaupt Dinge, die durch Umrisse schon sich genugsam charakterisieren lassen, werden dazu in ihrer Bedeutsamkeit am liebsten dargestellt (Fig. 53).

Die Leichtigkeit zeichnender Darstellung wird dazu führen, auch viele Figuren und diese nicht bloß in Ruhe, sondern in voller Bewegung und sogar in heftigster Aktion zu bringen: die (alte) Zeichenkunst schildert umfassende Vorgänge, erzählt uns bildlich Geschichten, schwelgt gern in Dar-

stellung von Aufzügen, Kämpfen, Getümmel. (Beispiele in der ägyptischen, assyrischen, altgriechischen Kunst.)

Allmählich bildet sich der Farbensinn mehr aus, man erfindet neue schöne Farben. (In ältester Zeit war man auf ein paar Farben angewiesen.) Die Farbenwirkung wird erkannt und beliebt. Jetzt kommt eine neue malerische Kunst neben der früheren empor: der koloristische Reiz und Schmelz, vielleicht damit die malerische Modellierungskunst wird ein Hauptabsehen. Dafür hat der Künstler nicht große figurenreiche Bilder mit dramatisch interessierender Aktion nötig: er kann an einzelnen oder wenigen Figuren etwa mit ihren Gewändern, mit ihrer nächsten Umgebung, sich genug thun; im Gegenteil würden große dramatische Kompositionen durch ihren Inhalt leicht die Aufmerksamkeit von dem abziehen, was ihm Hauptsache ist. Die Maler des Altertums aus der Zeit des Zeuxis und Parrhasios geben dafür z. B. Belege.

Eine Zeit schaut auf Körperschönheit, so daß sie nur derartige malerische Darstellungen erblicken will, eine andere auf eigentümlichen Seelenausdruck, indem sie vielleicht wie mit Haß sich gegen Körperschönheit wendet und alles vermeidet, was irgendwie von ihrem Ziel abziehen könnte. Sie will etwa nicht durch wirkliche Naturnachahmung an das gewöhnliche Leben erinnern, verschmäht vielmehr den Realismus für Formen und Farbe, kümmert sich nicht um Aktion, sondern nur um ihre Idee. Sie macht es also, wie in der sogenannten byzantinischen Kunstepoche geschah.

So lange sie uns ergreift und in ihre eigentümlichen Phantasien und Auffassungen ziehen kann, ist auch hier trotz Häßlichem, Krankhaftem, Absonderlichem Kunst.

Dagegen wirft sich ein anderer Zeitgeist vielleicht auf die Charakteristik der Formen der Wirklichkeit, oder, wie z. B in der Renaissance geschah, auf die Schönheit der Formen. Die Weltanschauung wird eine andere: man will heiter, sonnig, schön sehen; man idealisiert Leben und Formen. Der Blick wendet sich auf die Eigentümlichkeit des Baues der organischen Körper: man schaut den Menschenkörper auf die Anatomie an. Es kommen große physikalische Entdeckungen. Nun wird das Kolorit ausgebildet; nun wird Luft und Licht und Reflex und was dahin gehört, eine neue Aufgabe: Landschaft und Interieur- und eigentümliche Beleuchtungsbilder — und wie nun weiter! — Heutzutage z. B. werden neue Farbeneffekte gesucht, die denn auch viele Disharmonien bringen oder doch dem ungewohnten Auge noch zu bringen scheinen. Dazu bemüht man sich, die flüchtigste „Impression“

des Blickes darzustellen. Die Kunstgeschichte lehrt uns ja alle diese Phasen kennen.

Jedes wirklich Neue ist erweiternd, ist Fortschritt. Es ist aber lächerlich, wenn die Heißsporne einer neuen Richtung nun alles andere gegen ihre Bestrebungen, die oft sogar nur flüchtige und Modeeinfälle sind, herabsetzen und als die echte Kunst die ihrige ausposaunen, gering achtend, was unvergänglichen Wert vor ihnen hatte und nach ihnen behalten wird.

Weit wie das Leben ist in ihrer Art die Malerei, sagten wir. Darüber hinaus ist ihr noch das Phantasiereich geöffnet. Ihr Ziel bleibt Schönheit. Der Mensch muß sich sein Ziel über die gewöhnliche Wirklichkeit hinaus, höher als das schon Errungene stecken, muß streben nach etwas, was er noch nicht hat, oder er sinkt. Auch die Malerei ist davon betroffen, wie jede Kunst.

---

## 2. Die Einteilungen der Malerei nach dem Inhalt.

Man macht eine Menge Einteilungen in der Malerei. Man unterscheidet Blumen- und Fruchtstücke, das sogenannte Stilleben, Architekturmalerei, Landschaft, historische Landschaft, Tier-, Genre-, Porträt-, Historienmalerei ꝛc. Jede Art wird wohl noch in verschiedene Unterabteilungen geschieden. Im allgemeinen kann man sie alle auf die Teilung nach dem Unbeseelten und Beseelten zurückführen, soweit deren Erscheinungen überhaupt in das Bereich der Malerei fallen. Entweder die unbeseelte Natur oder die beseelte Natur oder beide miteinander verbunden geben den Stoff her. Da kann nun der Maler ergreifen, was durch Form oder Farbe oder durch Form und Farbe sich zur Darstellung eignet; dem Unbedeutenden kann er durch Licht und Schatten oder durch die Farbengebung Bedeutung oder doch Interesse verleihen, denn er nimmt nicht bloß die Dinge, wie sie sind, sondern wie sie scheinen, und da wiesen wir schon darauf hin, wie interessant oder wohlgefällig uns unter besonderen Umständen, hauptsächlich durch die Beleuchtung, durch die Stimmung, die darüber verbreitet wird, auch das Gewöhnlichste, ja wohl gar das unter weniger günstigen Umständen Häßliche erscheinen kann. Am westlichen Himmel lagern bleigraue Wolkenmassen, dort am Horizonte einförmige, schmale, nebelige Schichten. Alles ist kalt, einfarbig. Aber die Sonne geht unter, der Nebel erglüht, und nun lodert es auf in den Wolken; die Feuer-

streifen ihrer Ränder breiten sich aus und das Grau und Grauviolett wird Glut. War es kühl und grau zuvor in unserer Seele, so glüht es nun auch darin auf so still, so groß, so glücklich und doch wehmütig-sehnend, in Lichtempfindungen ein stummes, höchstes Jauchzen. Aber die Sonne sinkt hinab und grau und fahl wird, was geglüht hat in Purpur und Goldglanz ... Der Maler wählt je aus den interessantesten Erscheinungen die schönsten. Er gibt das Licht, gibt den frischen, klaren Glanz, die heiße Schwüle, den Nebelblick, Sonnenaufgangs Aufglühn, Sonnenuntergangs Verschwimmen, Dämmerung und Nacht. Er läßt die Sonne klar scheinen, oder er breitet Waldesdickicht davor, daß die Strahlen nur wie verstohlen grüngoldig hindurch fließen, oder er führt uns in das dämmernde Gemach, wo er die Helle hinaussperrt und nur einen Strahl hineinläßt, gerade hinein über die Wiege des Kindes, neben welchem die Mutter sitzt, während der Vater im Lichten der Dämmerung am Fenster arbeitet. Oder Sonne und Himmel verhüllt schaurige Finsternis, nur um das Haupt eines Gekreuzigten ist der Himmel wie in die Unendlichkeit hinein zerrissen und daraus strömt düstere Glut um den ans Kreuz Geschlagenen und überglänzt die Missethäter an seiner Seite. Mit der Farbe thut der Maler diese Wunderdinge, mit ihr zaubert er, durch sie führt er uns, wohin er will, stimmt er uns nach seinem Belieben, wenn unsere Empfindungen eindrucksfähig sind. Fest hält er uns durch die Form. Darum soll die schöne Form der Stamm sein, soll sie das feste Gerüste geben, um welches sich die Empfindung schlingt. Und da es in der Zusammenstellung mit anderen Dingen und unter eigentümlichen Auffassungen, seelischen und lichtartigen, kaum ein Ding gibt, das nicht hohen Reiz hat und in seiner Art oder im Zusammenhang wichtig in Wahrheit oder Schönheit erscheinen könnte, so sieht man, wie unbegrenzt sein Reich ist.

In allen Fällen kann der Maler entweder die Gegenstände mehr in der Weise der Plastik behandeln, indem er das ihnen Eigentümliche im Auge hat, von dem Seinigen oder Fremdem aber nichts durch eigentümliche Stimmung und Zusammenstellung hinzu thut, oder er kann hauptsächlich durch die Stimmung, welche er verleiht, wirken. Eine völlige Objektivität ohne alle Subjektivität des Künstlers ist natürlich nicht möglich, eine völlige Subjektivität ohne objektive Wahrheit ebensowenig, wenn ein schönes Kunstwerk entstehen soll. Wir haben gesehen, wie in Farbe und Beleuchtung der Subjektivität der größte Spielraum gelassen ist. Nun kann man wahrnehmen, daß der von schönen Formen umgebene Künstler zur plastischeren, der nicht so begünstigte zu der eigentlich sogenannten malerischen Behandlung hingeführt wird. In

Rom und Florenz ist nicht umsonst die Zeichnung, die Form, in Holland die Farbe vorherrschend gepflegt worden, während wir z. B. in Venedig eine Vereinigung von Form und Farbe finden. Der Künstler, welcher an Gebirgs- oder sonstigen Massenlinien, an so schönen Formen, wie sie die römische Campagna zeigt, seine Blicke übt, bekommt einen ganz anderen Formensinn, als wer in einer flachen, durch Waldung weichen Landschaft lebt. Es macht einen Unterschied, ob ein Münchener Künstler südwärts auf die Berglinien schaut, oder ob er nordwärts in Haide und Moor wandert und hinausschaut und sich nur an der Farbenglut darüber und den seelischen Stimmungen des Einsamen, Melancholischen vollsaugt. Wer keine Formen sieht, wie sie Berg, Fels, Schlucht bildet, wie z. B. der Niederländer, dessen Blick gewinnt nicht die Formenfreude; er bekommt keinen Formensinn wie der Römer, der Aufbau, der Zug der Linien, das mehr plastische Element ist nicht seine Sache. Sein Künstlerauge aber, in freier Gegend stets den weiten Himmelshorizont umfassend, stets Luft, Wolken, Nebel, Dünste — die Beleber der flachen eintönigen Gegend — beobachtend, bekommt ein Farbenverständnis, eine Feinheit für die leisesten Abstufungen und Mischungen des Lichts und der Farben, daß er darin den Formgebildeten soweit übertrifft, wie dieser ihn an Formensinn. Formbilder und damit großartige Komposition, schöne Linienführung, kräftige aber weniger verschmolzene, härter abgetönte Farbengebung auf der einen Seite, auf der andern verschwimmende Formen, kein Auge für Linien, für den Knochenbau so zu sagen, dahingegen Farbenverständnis und unübertreffliche Verschmelzung, kurz dort zuhöchst eine Zeichnung Michelangelos und Rafaels, hier das Kolorit Rembrandts und Ruisdaels. Es ergibt sich von selbst daraus, warum gute Seemaler treffliche Koloristen sind. Nehmen wir zwischen einen Michelangelo und Rembrandt einen Tizian, so möchte man sich leicht getrauen, dessen schöne Verbindung von Form und Farbe zu erklären. Mit dem Formensinn kam der Jüngling aus seinen Südalpen von Cadore hinabgeschritten nach Venedig. Mitten im Meer, in der nächsten Umgebung keine irgend den Blick fesselnde Form, ist der Blick in Venedig auf die Pracht der Farben des Himmels und des blauen adriatischen Meeres hingewiesen. Und welch eine Pracht! Welch ein Glühen im Meere, dem blauen und purpurnen, das zu Scherias und Ithakas Küsten hinabrollt, welch ein Glänzen der Lagunen! Und die Sonnenaufgänge und Untergänge über den Alpen, die Lichter, die blauen Schatten von den Vorbergen bis zu den fernen Firnen! Wer dort nicht Sinn für Farbe bekommt, der wird ihn nie bekommen. Aber doch ist in Venedig kein Verschwimmen und Verglänzen

wie an den Küsten Hollands, wo über den flachen Weiten, die im Duft oder Nebel verschwimmen, wohl die Mittagswolke darüber das festeste, körperlichste Gebilde scheint, wo selbst die wechselnde, nackte Dünenreihe schon einen mächtigen Abschluß in einer strengen Linie bildet gegenüber den Nebeln des Horizonts, der durchbrochenen Linie einer Baumreihe oder dem verblinkenden Spiegel des Meeres. Hoch, sicher, starr und gewaltig lagern in weitem Bogen die gewaltigen Alpenreihen in den herrlichsten Linien um das Meer und um die Ebenen Venedigs, Form bietend — und welche Formen! Es ist kein Wunder, daß der Sohn Cadores und Zögling Venedigs der herrliche Tizian wurde; wohl aber ein Wunder, daß in der Mühle bei Schleswig ein Asmus Carstens geboren ward, der den Malern wieder zeigen sollte, was Form und Komposition zu bedeuten hat.

Wir wollen einige der gewöhnlich hervorgehobenen Untergebiete in der Malerei betrachten. Beginnen wir mit dem Frucht- und Blumenstück. Der Maler läßt darin den tausendfach verschiedenen, farbenfreudigen, formvollen Erscheinungen der Vegetation das Recht widerfahren und entschädigt sie für die Vernachlässigung, welche ihr notgezwungen die Plastik zu teil werden ließ. Die Blume, der Blumenstrauß in seinem Blättergrün und seiner Blütenpracht, die saftigen Früchte in ihrem Farbenduft kommen jetzt zu ihrer vollen künstlerischen Geltung. Den reizenden und schönen Kindern der Pflanzenwelt, die nur zu schnell vergehen, wird hier durch die Kunst ein unverwelkliches Leben gegeben. Schon bei der Betrachtung der Vegetation haben wir ihnen nur wenige Worte widmen können, hauptsächlich darum, weil ihre Zierlichkeit und die Schönheit ihrer Formen und Farben so wenig zu beschreiben ist. So können wir auch hier nicht die Schönheit eines Blumenstücks auseinander setzen; ein sinniges und farbenfrohes Auge gehört dazu, sie zu würdigen; das Wort würde sich vergebens mühen, die Feinheiten der Formen, den Schmelz der Farben, diesen sanften Duft, welcher Blumen und Früchte überzieht, zu schildern. Wir brauchen nicht zu sagen, daß diese Darstellungen sehr schön in ihrer Art sein müssen, um uns dauernd zu fesseln; man erinnere sich nur, daß der Maler das bedeutende ästhetische Wohlgefallen des Wohlgeruchs nicht wiedergeben kann, das uns so häufig auch die sichtbar-unbedeutenderen Erzeugnisse der Blumenwelt anziehend macht. Desto mehr hat er auf Form, Farbe und namentlich auf Zusammenstellung der Farben zu achten. Wenn schon die Blumen, etwa durch die Vase, darin sie gesammelt stehen, in das sog. Stillleben hinüberführen, so noch mehr die Früchte, zu denen so leicht Schalen, Messer, Korb oder dergleichen gebildet

werden. Ein voller Apfel ist ein Fruchtstück; der angeschnittene, mit einem Messer daneben, wird schon als Stillleben bezeichnet. Man kann sagen, daß das Stillleben uns die Wirksamkeit des Menschen im engeren Lebenskreise zeigt oder vielmehr ihre Spuren; der Mensch selbst, so wie alles Lebendige ist ausgeschlossen. Die Geräte, die er gebraucht, die er sich verfertigt hat, die zubereitete Speise, der Raum, den er sich hergerichtet, solche Darstellungen geben das Stillleben. Auch das tote Tier wird dahin gerechnet, wenn die menschliche Thätigkeit in der angegebenen Art darauf Bezug hat. Der tote Fuchs ist ein Tierstück; der erschossene Fuchs mit der Flinte daneben wird Stillleben genannt. Bei diesem müssen wir den Geist des Menschen empfinden oder das Walten seiner Hand sehen, das stille Leben und Weben, das die benutzten Dinge umschwebt, das sich durch ihre Wahl, Eigentümlichkeit der Form, Art der Abnutzung, Stellung u. s. w. kundgibt. Eine eigenartige Poesie findet im Stillleben ihren Ausdruck. Welch eine Perspektive in die menschliche Stellung, z. B. welchen Einblick in Behäbigkeit oder in prunkenden, kalten Reichtum vermag ein gedeckter Tisch zu geben. Ein Glas Bockbier mit einem Rettig, und Erinnerungen schweben darum für einen Münchner Kenner. Eine Schüssel mit Austern, Hummer, Rheinweinglas und Citrone — sitzt nicht, wer die erblickt, in Gedanken in einem kühlen Keller einer Seestadt und fühlt heitere Erinnerungen an die Freuden seines leiblichen Teils? Ein zerbrochener Krug und eine Puppe können genugsam reden. Ein angefangener Strickstrumpf, eine Brille darauf und ein Lehnstuhl — ist nicht soeben erst die Großmutter fortgegangen? Ein geschossener Hase, eine Flinte und ein Paar lange, beschmutzte Stiefeln, erzählen die nicht genug zusammen, oder eine Küchenansicht mit all den Gerätschaften für dieses so wichtige Departement der inneren Angelegenheiten? Der Künstler steht hier an der Grenze von Tierstück und Genre; in Bezug auf dieses gibt er Bühne, Stimmung; den Akteur läßt er den Zuschauer spielen. In den **Architekturbildern** ist etwas Aehnliches; das bloße Wiedergeben der Form eines Bauwerkes würde nur eine bauliche Bedeutung haben; durch Luft und Umgebung, sowie durch Hervorhebung der Bedeutung desselben für den Menschen weiß der Maler, wie oben dargethan worden, daraus ein malerisches Kunstwerk zu machen. Wie das Stillleben ins Genre, so führt das Architekturbild in die Landschaft oder es verschmilzt wohl derart mit ihm, daß man kaum einen Unterschied machen kann und nicht weiß, wohin man ein Gemälde rechnen soll. Ganz bestimmte Grenzen gibt es überhaupt für solche Einteilungen nicht; nur die Forderung, eine Hauptsache zu geben und nicht viele Dinge zu bieten, deren

keines durch einen besonderen Nachdruck als Hauptsache hingestellt ist, wirkt hier bestimmend ein.

Das Landschaftsbild ist eine der neuesten großen Errungenschaften des künstlerischen Geistes. Erst seit wenigen Jahrhunderten hat es der Maler verstanden, ein großes Stück Natur so zu durchdringen und geistig und technisch zu beherrschen, daß er es zu einem Hauptvorwurfe seines Werkes machen konnte. Aus der Bildung des Hintergrundes für menschliche Darstellungen erwuchs die Landschaft. Es wäre ein fesselndes Thema, das Interesse und Verständnis für die Landschaft bei den einzelnen Völkern zu belauschen, namentlich bei den Alten. (Siehe Humboldts Kosmos II. und Jac. Burckhardt: Cultur der Renaissance in Italien, K. Woermann: Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer u. A.) Mehr noch, als einem fehlenden geistigen Interesse ist es der Schwierigkeit der Darstellung zuzuschreiben, daß die Landschaft erst so spät malerisch zur Geltung kam. Es ist wahr, daß der Mensch so lange wohl die Natur als seinen Gegner betrachtet, bis er sie vollständig besiegt hat, und daß derjenige, welcher schwer mit ihr kämpfen muß, sich hauptsächlich an der Besiegten erfreut und somit etwa zierliche Gartenanlagen höher schätzt, als den großartigsten Gebirgsanblick. (Altertum und Mittelalter hatten keine Vorliebe für Hochgebirge.) Der von der Natur noch gedrückte Mensch zieht sich am liebsten in sein Menschenwerk wie in seine Muschel zurück und stellt die Architektur, die er geschaffen, höher, als die freie, ihm gleichsam roher erscheinende Landschaft. Stets aber hat es Sinn für die Naturschönheit gegeben; der Römer, der Bajae oder Tibur zum Aufenthalt wählte, wußte sie wohl zu schätzen: selbst den eisigen Soracte sah er nicht so ungern ragen, obwohl er noch in der schwierigen, wilden, gewaltigen Natur mehr den Feind erblickte, als daß er daran eine solche Freude empfunden hätte, wie hauptsächlich wir Stubenmenschen, die wir froh sind, eine noch ungebändigte Natur zu sehen. Die antiken landschaftlichen Darstellungen zeigen uns schöne, stilvolle, durch Architektur u. dergl. geschmückte Gegenden. Die menschliche Thätigkeit waltet darin vor, dabei aber ist die landschaftliche Freude an Meer und Land, schönen Hügeln, Bauwerken, Gärten u. s. w. deutlich ausgesprochen. Zur Ausbildung der Landschaftsmalerei gehörte aber eine hohe Technik, z. B. genaue Kenntnis der Linearperspektive und große Farbenbeherrschung für die Darstellung der Luftperspektive. Außerdem freilich mußte auch wohl noch ein anderes hinzu kommen: der Mensch mußte erst so sehr von der Natur in Haus und Stadt und Mauerring abgeschlossen sein, daß endlich eine gründliche Reaktion dagegen

notwendig wurde und er wieder an die Brust der Natur flüchtete, um sich gleichsam vor sich selbst und seinen Einseitigkeiten zu retten. Ich möchte hier auf Züge aus dem Leben eines großen Atheners und eines großen Florentiners hinweisen. Sokrates pflegte zu sagen, daß er von der Natur wenig lernen könne und darum den Menschen und der Weisheit nachginge; wenn es nicht nötig war, ging er nicht aus dem Mauerring von Athen hinaus. Auch Michelangelo fand seine Aufgabe im Menschlichen beschlossen; er hat in der Malerei die für niedriger erachtete Natur, darin ein Kind der älteren Zeit, zurückgedrängt. Aber wie Sokrates unter dem schattigen Ahornbaum am Ilissus in Entzücken ausbricht, so finden wir auch in Michelangelo einen Durchbruch des Naturgefühls. Es will uns an Moses gemahnen, der aus der Ferne das gelobte Land erschaut, wie der betagte Greis auf den Bergen von Spoleto steht und den Geist der stillen Wälder und Berge in sich saugt. „Ich habe," schreibt er, „in diesen Tagen mit vieler Beschwerde und vielen Kosten, doch zu meinem großen Vergnügen unternommen, die Einsiedler in den Bergen von Spoleto zu besuchen, daß ich kaum mit halbem Herzen nach Rom zurückgekehrt bin; fürwahr nur in den Wäldern wohnt Frieden." Ich meine, auch wohl das landschaftliche Stimmungsbild ist dem Meister damals aufgegangen. Wäre er nicht ein Greis gewesen und mit Arbeiten überladen, und hätte er noch öfter die Wälder besucht, so hätten wir vielleicht gesehen, wie der gewaltige Mann das neue Werk angegriffen hätte. Die Kunst der Landschaftsmalerei wartete, bis Poussin kam, und Dughet und Claude Lorrain dessen Werk und die Vorarbeiten der übrigen Meister, wie Lionardo da Vincis, Giorgiones, Tizians, Rafaels u. a. aufnahmen und sie auf einen Höhepunkt führten; im Norden waren es vorzugsweise die Holländer, welche in unübertrefflichen landschaftlichen Stimmungsbildern in herrlichstem Wettkampfe mit den mehr formschönen Werken der südlichen Kunst gleiche Siege errangen. In raschem Anlauf ward im 17. Jahrhundert die Landschaft der Kunst gewonnen und zwar in einer Weise gewonnen, daß die Landschaftsmalerei seitdem zu den beliebtesten Gebieten der Malerei zählt.

Stellt sie doch die Erde dar, darauf, die Luft, darin, und den Himmel, darunter wir leben. Durch die Kunst zaubern wir uns Erd und Himmel zum Anblick her und bannen, was uns lieb ist und wichtig für den Anblick. Diese Kunst ist uns um so nötiger geworden, je mehr wir einen so großen Teil des Lebens in Städten verbringen und selbst auf unseren Reisen kaum noch den frischen, belebenden Hauch der Natur verspüren.

Im Bezug auf die Auffassung der landschaftlichen Natur pflegt man die sogenannte stilvolle und die Stimmungslandschaft zu unterscheiden. Jene wirkt auf unseren Formensinn; diese wendet sich an unsere Empfindungen. Dort soll die objektive Schönheit gefallen, während der Stimmungslandschafter den Beschauer in die Landschaft versetzt, so daß Luft, Wetter, Unwegsamkeit, Furchtbarkeit oder Anmut, wie sie im Bild ausgedrückt sind, persönliche Wichtigkeit bekommen und wir Sonnenglut, Wetterschwüle, Kälte, Sturm und Regen, Schauder oder Oede oder was es ist, mitempfinden wie in Selbstbeteiligung. Hier stehen wir im Realismus, dort im Idealismus. In der Stimmungslandschaft entzückt nicht bloß das an sich in Form und Farbe Schöne und Große, Mannigfaltige, sondern durch das auf uns bezogene Leben der Natur spüren wir im Werk den vollen Hauch der Kunst. Mit offenem, tiefem Natursinne folgt nun der Maler allen Wandlungen der Luft, der Gegend, der Zeiten des Tages und des Jahres. Wasser, Feuer, Luft und Erde, nach der alten Bezeichnung, gehorchen ihm. Vom Polarreich bis zu den Tropen, überall ist sein Reich. Oft ist seine Begabung auf gewisse Empfindungen und Formen beschränkt; dem einen gelingt nur die Darstellung trüber melancholischer Landschaften des Nordens, einem andern nur die tiefen glühenden Bilder des Südens; hier schildern Niederländer uns die wogende See mit dem steifen Wind und Regenschauern darüber oder die breite, ruhige Flußmündung, dort führt uns ein Salvator Rosa in schauerliche Gebirgsschluchten oder an den hochfelsigen, unterhöhlten Meerstrand südlicher Küsten, oder ein Turner in Landschaften, märchenhaft wie ein Traum.

Aber nirgends ziemt mehr die Kürze, als wo man dem Gegenstande doch nicht durch eine längere, für seine Wichtigkeit und Schönheit immer noch zu kurze Ausführung gerecht werden könnte. Anderseits haben wir auch hier den Vorteil, daß gerade in der Landschaftsmalerei die Neuzeit sich auszeichnet und sich Jeder leicht an ihren Schöpfungen erfreuen und die verschiedenen Stile daran studiren kann. Den stubensitzenden, Landschaft liebenden Laien aber wäre zur Gewinnung landschaftlichen Blickes zu raten, das Angesicht der Natur öfter in einer ungewohnteren Stimmung als in der des vollen Tages zu sehen. Die meisten Stubenmenschen kennen sie nicht anders, als etwa von zwei Stunden nach Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang und oft nur in der Nachmittagsbeleuchtung.

Die Landschaft nimmt, wie auch das Architekturbild, gern beseelte Wesen zur Belebung, dann auch gleichsam zur Erklärung in ihre Darstellungen

auf. Wird eine menschliche und tierische Staffage gewählt, so ist es selbstverständlich, daß sie zu dem Charakter der Landschaft stimmen muß, wenn nicht eine zersplitternde Neugierde erregt werden oder ein unharmonischer Zug in das Gemälde kommen soll. Was die Belebung einer Gegend überhaupt betrifft, so kann auf das bei der Vegetation Gesagte zurückgewiesen werden. Auch die üppigste Gegend läßt uns ungern das bewegliche Leben der Tierwelt darin vermissen. Eine Landschaft ohne jede Spur davon kann uns wie tot erscheinen, während sie einsam wird durch ein scheues Tier, das wir ruhig darin gewahren. Ein flüchtiges Reh macht einen Wald lebendig, unruhig, denn es deutet auf Verfolger, seien es Tiere oder Menschen; ein ruhiges Reh ist Waldeinsamkeit. Ein sitzender oder nahe und ruhig kreisender Adler bedeutet Oede, darin nichts sich regt, was den wilden, scharfschauenden Räuber zur Flucht oder zum Angriffe fortstürmen lassen könnte; eine grasende Kuh bedeutet Menschennähe. In die wildeste Einöde eine Kuh oder ein Pferd mit einer Halfter gestellt, würde sogleich unsere Neugier erwecken, was das Tier hier zu thun habe, wie es dahin gekommen sei. Auf den Nachdruck, den eine Staffage gibt, brauche ich nur hinzuweisen. Eine graue Herbstlandschaft, über welche der Abend hereindunkelt, trüb, düster, erfüllt uns mit Melancholie. Ein alter Mann darein, der sich mit einem Holzbündel dahinschleppt, und der Herbst und der graue, fröstelnde Abend des Jahres und Lebens liegt vor uns. Der Frühling ist verblüht und der Sommer ist vergangen — nun geht es abwärts, mühselig düster, kläglich zum Winter und zum letzten Schlummer. Wo ist nun das freudige Leben? Der Winter schrillt durch den entlaubten Wald und bricht darin die Zweige, die Sonnenzeit ist dahin; es geht bergab mit Leben und Jahr, und Not und Mühsal schütteln freudlos Natur und Menschen, ehe der Winter und das Grab sie betten.

Im **Tierbild** ergreift der Maler mit aller Kraft und Macht, auch das Seelische wiederzugeben, die Tierwelt. Wohl war diese schon der Plastik geöffnet, der das Geschlossene des tierischen Wesens vortrefflich zusagt, aber statische Gründe, um nur auf diese hinzuweisen, beschränkten doch vielfach. Nun kann die Malerei die höchstgesteigerte Bewegung darstellen, kann nicht bloß das Tier selbst, sondern seine verschiedentlichen, im Anblick wohlgefälligen Lebenszustände festhalten und damit eine Fülle von Poesie erwecken. Soweit die Erde, soweit des Malers Reich. Die Eisfelder des Nordpols und die Wüsten und Meere des Aequators, Tag und Nacht sind ihm gleich. So auch die Tierwelt; er stöbert den Eisbären in den Eisklippen

auf, er zeigt uns den Kampf: an dem Boote klettern die schwimmenden Bestien empor oder über das Schneefeld tobt der Kampf, und Messer und Beil hackt und die Lanze knickt unter den Pranken der grimmen Feinde. Oder er schildert die Löwenjagd: auf das bäumende Roß in den Rücken des Reiters setzt der Löwe; am Boden verröchelt der Tiger, Mensch und Tier im wilden Kampf. Oder die Eberjagd geht aus dem Walde in die Ebene. Der Eber bricht hervor, vor ihm taumeln vom Schlag der Hauer niedergeworfen die Hunde; aber hinterdrein die gierige Meute und vor ihm die Meute . . . wie das lebt, kämpft in Kraft, Zornwut und Energie! Oder der Künstler will nicht jagen. Nicht Bär, nicht Löwe, noch Wolf oder Adler reizen ihn. Er ist gemütlicher Natur; die Hetzjagd mag er nicht; er sieht die Tiere gern ohne Kampf; er läßt den stolzen Hirsch ruhig aus den Wäldern treten; die schlanken starken Hirschhunde rasten; der Fuchs spielt vor dem Bau mit seinen Jungen. Oder er denkt nicht an Wild. Da ist das Vieh auf der Weide; Tages- und landschaftliche Stimmung sind hinzugefügt und nun sehen wir durch das Tierleben das Menschenleben, welches sich mit jenem beschäftigt, wie es sich in dieser Gegend dahinspinnt. Eine Dorferzählung ist gleichsam gegeben; alle unsere dem Bilde entsprechenden Erinnerungen sind durch den Anblick erweckt (Fig. 54). Oder die Schafherde auf den Hügeln — der stampfende Bock da mit den mächtigen Hörnern und das hüpfende Böckchen, alle Viere im Sprunge steif in die Luft und das Schwänzel obenaus. Hier klettert die Ziegenherde, dort liegt Neptun der Neufundländer am Wasser, und hier sitzt mürrisch Bull der Bullenbeißer, und dort der Komiker, der Pudel, und hier kläfft der garstige Mops vom Lehnstuhle herunter, der häßliche, drollige Kerl. Und dazu der Pferdestall und die Reitbahn und die Weide mit unsern Lieblingen, den Rossen vom Renner bis zum Karrengaul. Und Hühnerhof und Ententeich dazu — der Tiermaler hat es schon gut, namentlich bei uns tierliebenden Nordländern.

Die höchste Stufe ist auch in der Malerei diejenige, wo der Mensch Gegenstand der Darstellung ist. Es ward früher schon bemerkt, daß diese Abschätzung freilich nicht so verstanden werden darf, als ob nun der Maler, welcher einen Menschen malt, an sich schon eine höhere Leistung ausführe, als z. B. der Landschaftsmaler. Es kommt auf das Gewicht der Ideen an, die ihren Ausdruck finden.

Die Darstellung des Menschen pflegt man nach Genre-, Porträt- und Historienmalerei zu unterscheiden. Im Porträt wird das Abbild einer

Person gegeben. Das **Genrebild**, auch Gesellschafts- und Sittenbild genannt, nimmt aus den allgemeinen, immer gleich wiederkehrenden Lebensbezügen



Fig. 54. Der brüllende Stier. Von P. Potter.

seinen Stoff; das **Geschichtsbild** hingegen gibt einen bedeutenden Moment, wie er sich einmal folgenschwer zugetragen hat, einen Gipfelpunkt des Lebens, weit zurück, weit vorwärts deutend. Aber nirgends ist eine Definition doch

wieder unbestimmter als zwischen beiden. Die Bedeutung des Dargestellten, dann auch die Behandlung wirkt hier in der mannigfaltigsten Weise ein. Man denke an Novelle, historische Novelle, historischen Roman, novellistisch behandelte Geschichte und Geschichtsschreibung im strengeren Sinn, um das Ineinanderübergehen des Einen ins Andere zu erkennen. So auch beim Genre- und Historienbild. Daneben oder darüber tritt dann die Darstellung der die höchsten, bedeutendsten Ideen repräsentierenden Erscheinungen, wie sie Sitte, Mythe oder Glaube konzentriert. Auch hier gilt es wieder vor einer leichtfertigen Unter- oder Ueberordnung zu warnen. Um die Bedeutung des Genre klar zu machen, wollen wir es Lebensbild nennen, und seine ganze Tragweite ist daraus zu erkennen. Wohl liebt der Genremaler, sich an die kleineren Seiten des Lebens zu halten; das Kleinliche, Gewöhnliche, selbst das Niedere ergreift mancher mit Vorliebe, durch Humor uns dabei erfreuend oder auch durch die Kraft der Darstellung die Szene zu einer typischen, in ihrer Art idealen Erscheinung gestaltend. Aber die ergreifendsten, schwerwiegenden Momente des gewöhnlichen Lebens sind nicht ausgeschlossen. Der Genremaler, welcher sie, wie überhaupt seinen Stoff, nicht wie eine Anekdote, sondern in voller allgemeiner Wahrheit darzustellen vermag, steht auf den höchsten Stufen der Kunst. Er stellt im allgemeinen die Einheit dar; der Historienmaler, welcher eine einmalige bedeutende That uns vorführt, gibt im einzelnen das Allgemeine, Allgemein-Gültige. Dieser malt Maria mit dem Jesuskinde, nach der Ueberlieferung, wie er sie sich bestimmt denkt, jener malt eine Mutter mit ihrem Kinde, und weil er alles Hohe, Süße und Reine dieses reinsten Verhältnisses ausdrückt, wird seine Darstellung zum Bilde des Höchsten, was die christliche Phantasie erschafft, eben zum Bilde der göttlich gedachten Maria und ihres Kindes. Ein solches Genrebild ist durch die Tiefe der Empfindung, durch die Bedeutung des mütterlichen und kindlichen Verhältnisses, durch die Reinheit der Auffassung zum seelenvollsten und für Millionen wichtigsten Ideenbilde geworden.

Die Genremalerei umfaßt das ganze Leben — Posse, Lustspiel, Schauspiel, bürgerliches Trauerspiel, so möchte man anlehnend an Bezeichnungen des Dramas sagen. Von der Wiege bis zum Grabe begleitet der Künstler den Menschen mit ernsten, gemütlichen oder schalkhaften Blicken durch alle Stände, durch alle Gemütszustände hindurch. Er zeigt das Kind in der Wiege, das erste erwachende Bewußtsein, wie es der Mutter die Aermchen entgegenstreckt; er lehrt es gehen, weiß seine artigen und seine unartigen Streiche, kennt das Mädchen und den Buben in und hinter der Schule, im

Hause und beim Spiele. Heida! da stürzen die Bauernbuben aus der Schule, oder da sind sie im Heu! Welcher herrliche Purzelbaum! Was die zwei vornehmen Knaben schauen — o Sehnsucht, Freiheitsgefühl, auch so frischweg spielen und tollen zu dürfen, aber Instruktor Pfaffenstock geht hinterher: 'S ist nichts für euch, kleine Herren; das ist nur für Gassenbuben, die nur ein Tragband an der Hose und keine Weste und keine Jacke haben. Und so geht der Künstler weiter mit dem Menschen; Gassenbub wird zum Lehrjungen, der die erste Cigarre versucht, und das Herrlein wird auch größer. Gassenbub wird wandernder Handwerksbursch oder Meister, oder vom ersten Obstdiebstahl geht es bis zum falschen Spiel und zu blanken Messern, oder zum Halt des Räubers im Hohlweg, oder die Fahnen fliegen und die Trommeln rasseln — Hurrah Soldatenleben! Hurrah der Sieg beim Becher und Mädchen und auf dem Schlachtfelde! Die Tierwelt hat gleich anfangs das Kind umspielt. Hund und Katze saßen schon an der Wiege, der Kanarienvogel sang im Bauer, Gans und Huhn und Ochs und Esel sahen das Kind laufen. Haus und Landschaft gehörten auch gleich dazu, denn Hunnen- und Gotengeister mögen sich in den Lüften schlagen und die Engel mögen im Himmelsblau fliegen, aber das Kind muß Stuhl und Schemel und Bretterboden oder muß einen regelrechten Hof oder Heuschober oder Apfelbäume, oder was es nun ist, haben, um zu spielen und unartig zu sein. Und der Bub, den die alte Frau dort von Quälern befreit, paßt auch nicht in eine Gloria und ißt und trinkt nicht Ambrosia und Nektar, wie Ganymed, sondern kaut Brot, welches der Spitz gleichfalls liebt. Und wenn Caravaggios Spieler nicht in einer gewöhnlichen Kneipe säßen, oder wenn Adriaen van Ostades Bauer nicht einen umgestürzten Korb zum Ruhesitz auserkoren hätte, sondern jene eine Idealwohnung zum Fechtboden für ihre langen Schwerter machten, dieser einen Idealfelsen eines Freskobildes zum Sitz hätte, so wäre ja die Geschichte eine ganz andere. Nein, ganz genau bis auf den Hosenknopf und die Spitze am Kleide oder den letzten Schluck im Glase malt uns der Genremaler seine Geschichte. Wer fragt, ob Chriemhild ein Wollen- oder ein Leinenkleid trägt, wie sie dort unter den Nibelungen liegt, während Etzel wie versteinert auf seinem Throne, versunken in Gram und Brüten sitzt, aber was für ein Kleid Kaspar Netschers Jungfräulein trägt, die dort so kokett mit so zierlich gehaltenen Fingern ihr Papageichen füttert (Fig. 55), das ist eine sehr wichtige Frage für das Jungfräulein sowohl, wie für uns, und ob Frau Mieris in Samt oder Seide geht oder ob das wirklich ein venetianisches Glas ist, welches sie in der Hand hält, das interessiert durchaus nicht bloß Franz van

Mieris allein, der sich so ausgezeichnet auf dergleichen Dinge versteht. Der Genremaler hat sich um alle möglichen Dinge zu kümmern. Ein Historienmaler vergißt wohl gar ein paar Beine, wenn er's recht großartig gibt, geschweige daß er sich darum bekümmert, ob der Hengst seines Helden Hufeisen hat, aber Philipp Wouwerman hat sehr genau zu untersuchen, ob des Kärrners Wallach am rechten oder linken Vorder- oder Hinterfuß ein neues Eisen nötig hat. Des Erzengels Schwert ist eine gewaltige Nebensache, mag er



Fig. 55. Dame, einen Papagei fütternd. Von Netscher.

auch mit Beelzebub selber raufen, aber wenn das nicht genau der alte Besen ist, mit dem Jochen Mistschuh schon seit dem vorvorigen Jahrmarkt den Stall gefegt hat, dann wird Jochen das ganze Bild für keinen Pfifferling wert erklären. Aber Gerhard Dow weiß das auch sehr gut, und so malt er, wenn es darauf ankommt, drei Tage an dem Besenstiel.

Wir überlassen das Wandern durch das Genre dem Leser; wer könnte es auch nur in seinen Lieblingsdarstellungen verfolgen! Die ganze Welt ist Genre, und der tüchtige Maler braucht nur hineinzugreifen, um das schönste

Bild hervorzubringen. Ein paar Bemerkungen mögen sich aber noch hieran anreihen.

Auch die Prosa komponiert, das heißt, stellt jedes an seinen richtigen, besten Platz. Aber sie gebraucht nicht die bestimmten Formen der Poesie. So komponiert auch der realistische Maler, aber er gebraucht die Formen, Stellungen, Zufälligkeiten u. s. w. des gewöhnlichen Lebens.



Fig. 56. Zechende Bauern. Von Adriaen van Ostade.

Zum erstenmal begegnet uns hier in der Kunst ihre größere Freiheit, auch in die Tiefen des Aesthetischen hinabzusteigen, das Derbe, Derbkomische, ja Gemeine zum Hauptgegenstand zu wählen. Das früher über das Charakteristisch=Wichtige, welches der Künstler im Leben erfaßt, dann das über das Gewöhnliche, Niedere, Häßliche und Komische Gesagte gilt hier. Treten wir mit Adriaen Brouwer oder Adriaen van Ostade in eine Schenke. Da sitzen trinkende Raucher oder da spielen trunkene Bauern (Fig. 56). Was

sind es häufig für gemeine, unflätige Gesellen, welche Biernasen, welcher stupide Ausdruck in den Gesichtern! Oder da sind dieselben Lümmel in Zorn geraten. Die Tische fliegen bei seite; in den groben, trunkenen Zügen flammt Wut, die Messer blitzen in den schmutzigen Fäusten. Ein Genrebild! Oder es ist Kirmeß, ein Fest, namentlich von den niederen Klassen gefeiert, ein trefflicher Vorwurf für ein Genrebild und auch tausendfach benutzt. Musik, Tanz, Trinkgelage, Vergnügungsjubel sind immer dieselben; Unfläterei bleibt selten aus. Der Maler vergißt ebenso selten, sie uns vorzuführen; meistens weiß er die humoristische Seite dabei vorzukehren. Aber Rubens tritt an die Staffelei. Auch er malt eine Kirmeß, und plötzlich wird es die Darstellung eines vlämischen Bacchanals. Der Humor belebt es, aber mehr als durch ihn wird es durch eine großartige wilde Lust und Lebensfreude gehoben, die als Ausdruck einer gewaltigen Volkskraft uns entgegentritt. Roh mag ein solches Volk sein, von Feinheit wenigstens ist keine Spur zu entdecken in dem wildbacchantischen Reigen von dem Mädchen an, das sich so bezeichnend niederhockt, bis zu dem Schweinestall, draus die Sau den Rüssel schiebt. Sinnlichkeit, Völlerei und Schweinerei ist zu schauen, aber auch die unbändige Naturkraft eines derben, tüchtigen, durch nichts angekränkelten Volksstammes. Durch künstlerische Kraft und die Wucht des Dargestellten ist ein solches Bild weit über das gewöhnliche Genre hinaus gehoben. Nur ein großer Künstler vermag so das volle Leben mitten in seinem Sturm zu erfassen und festzuhalten. Es gilt hier, daß der Künstler doch nicht bloß platonisch der Schönheit dient, sondern daß er ein Poet und Prophet des Lebens ist, welches er nicht allein verklärt, sondern auch erklärt, und das er in seiner Weise oft erst den Zeitgenossen nach verschiedenen Seiten zum Bewußtsein bringt. Für den Lebensdarsteller gibt deshalb nur das Leben selbst die Grenzen. Gemeinheit des Künstlers in seinen Darstellungen fällt natürlich auch für die Beurteilung ins Gemeine. An die komische Kraft des Lebensmalers zu erinnern ist nicht nötig. Wenn wir ihn auch den Maler des bürgerlichen Trauerspiels nannten, so braucht man nur an Ritters ertrunkenen Sohn des Fischers zu denken. Welch ein unendlicher Schmerz in dem Vater, der so laut- und thränenlos dasitzt, das Schicksal in geballten Fäusten gleichsam zermalmend. Weh ist in das Haus gezogen, wo der Tote Freude verbreitet hat, der schlanke, schöne Bursche. Jahre, viele Jahre der Vergangenheit und der Zukunft sind zerstört. Das heißt Tod, Schatten des Menschenglückes, Schmerz! Sieh alle die Männer an! Wenn einer trösten kann, so kann es der Alte im grauen Haar; in welcher Meerestiefe mag

sein Sohn ruhen? Und Allen droht dasselbe Schicksal — o Menschenleben, Lebensbild des Todes! Aber vorüber mit solchen Bildern. Ebenso heitere wie jenes traurig, behäbige, glückliche, Thorheit und erste Liebe, Großmutterruhe und Mutterfreude, Himmelhoch=Jauchzen und zum Tode betrübt sein — die Palette des Lebensmalers enthält eben alle Farben, alle Stimmungen.

Im allgemeinen verlangt die Darstellung des Genre wie schon das Tierstück, kleine Verhältnisse des Bildes. Je unwichtiger der Gegenstand, könnte man sagen, desto kleiner soll er uns gezeigt werden; er darf sich dann auch äußerlich nicht breit machen. Ein Tierbild in Lebensgröße wird viel Fellmalerei zeigen; wie groß auch die Sorgfalt sein mag, womit jedes Haar gemalt worden, wir werden mehr Geschicklichkeit als Kunst daran zu bewundern haben. Ebenso verlangen wir beim Kleinleben kleine Dimensionen; die feine sorgsame Behandlung des Details muß dafür uns anziehen. Das Einzelne im Ganzen, das Genaue, Reizende hat in seiner Art zu ersetzen, was an Größe, strenger Schönheit und Bedeutsamkeit abgeht. Aber auch hier wieder wird es noch einen großen Unterschied machen, wie ein solches Bild gefaßt ist, ob es frisch und genau aus dem Leben herausgegriffen erscheinen soll oder ob es keinen Anspruch auf die gewöhnliche Lebenswahrheit macht, sondern als ein Gemälde der Phantasie sich hinstellt, indem es sich nicht um den gewöhnlichen Bedarf und die Notdurft des Lebens handelt. Der Maler z. B., welcher eine Genreszene aus dem Olymp darstellt, wäre ein rechter Thor, wenn er für seine Gestalten Wollen= und Seidenkleider gleich einem Mieris wählen oder ihnen Wein und Wildbret vorsetzen wollte, wie Gabriel Metzu malt. Was haben seine Gestalten damit zu thun! Es müßte denn sein, er wäre ein Spottvogel und wollte uns, wie Rembrandt in seinem Ganymed, die Himmlischen etwas näher rücken. Phantasiebilder hat man nicht mit den Augen eines Kammerdieners anzusehen, noch mit denen einer Modistin oder eines Materialisten.

Im Porträt wird das künstlerische Abbild einer Person gegeben. Wahl des besten Momentes, Hervorhebung des Grundwesentlichen, des Bedeutenden wird, wie schon früher auseinandergesetzt worden, verlangt. Der Porträtmaler, der ein häßlicheres, unbedeutenderes Gesicht malt, als sein Vorbild zeigt, ist ein schlechter Künstler. Ein Maler, welcher die Spuren nicht vergißt, die das Kopfweh heute Nacht auf der Stirn einer Dame hinterlassen hat, oder das Bläschen am Munde, über welches sie sich seit mehreren Tagen ärgert, ist ein trauriger Porträtist; aber zehnmal trauriger, wer eines Oliver Cromwells gefurchte Stirn glatt streichen will, Runzeln und Falten, drin Schlachten und

Siege und Sorgen, drin mächtige Gedanken und Völker bewegende Entschlüsse sich eingegraben haben. Wahrheit ist die Losung für den Maler. Aber die Wahrheit des Bleibenden, des Charakteristischen, nicht die des Zufälligen. Dort soll er kein Härchen opfern; der letzte Zwickel eines Fältchens mag bedeutend, ja unerläßlich sein; hier hat er sich wenig zu kümmern, mag der Zufall sich auch noch so wichtig geberden.

Im Historienbilde und im Ideenbilde, wie wir die Darstellungen nennen wollen, welche Träger allgemeiner bedeutender Gedanken sind, haben wir ein Gebiet der Malerei, welches der Geschichtsschreibung und, wie Carriere sehr richtig sagt, der Geschichtsphilosophie analog ist. Wir haben schon in dem Abschnitt über den Stil über das Wesen des historischen Stils gesprochen. Es sind die großen, wichtigen Momente, welche die Geschichte verzeichnet. Sie wandelt auf den Höhepunkten, wohl die Wege weisend, die hinauf- und hinabführen, aber diese nicht Schritt für Schritt durchmessend. Wenn der Maler uns ein Gefecht zeigt: französisches Fußvolk der Kaiserzeit rückt zum Sturm an; eine Truppe alter Soldaten . . . weite Lücken in die Glieder gerissen, aber vorwärts geht es noch mit festen Schritten, wie auch der Tod wütet, wie sie auch übereinander sinken — so ist das ein Genrebild, eine Szene, wie sie hundertfach vorgekommen und an sich ohne historische Tragweite. Aber wenn wir nun dasselbe Fußvolk sehen, dazwischen aber auf einem scheuenden Schimmel ein starrer Mann im grauen Rocke; in die Zügel des Rosses fallen ihm Generale, die ihm Zurück! zurufen; um ihn sinkende Grenadiere, nach ihm blickend — so ist das Napoleon und Waterloo; ein großer geschichtlicher Moment ist vorgeführt. Auch der einzelne bedeutende Mensch gibt, richtig dargestellt, ein Historienbild, nicht bloß ein Porträt. Julius II. ist seine Zeit; Karl I. von Van Dyck, Napoleon abdankend von Paul Delaroche geben, jener ruhig, dieser in einem dramatischen Augenblicke erfaßt, der Eine gleichsam eine geschichtliche Biographie, der Andere einen geschichtlich dramatischen Höhepunkt. In dieser Weise wird nicht bloß das Porträt, sondern auch das Genrebild in das Geschichtsbild hineingezogen; das Bild der sogenannten Töchter des Palma Vecchio (Fig. 57) wird zu einem Abriß aus der Kulturgeschichte, in welchem uns das frohe, glänzende Norditalien jener Tage entgegentritt. Das Geschichtsbild selber kann durch eine allgemeine Behandlung, in der das Persönliche soviel wie möglich zurücktritt, zu einem Ideenbilde werden, wofür man nur an eine Constantinschlacht oder an Kaulbachs Jerusalem zu erinnern braucht. Wie das Genrebild zum Ideenbilde wird, dafür wurde schon auf eine Madonna della Sedia hin-

gewiesen, das können auch die Darstellungen der heiligen Familien von Rembrandt lehren, all' der Malerwerke nicht zu gedenken, wo die Idee des Heiligen den Gegenstand adelt und aus dem gewöhnlichen Leben heraushebt. Diese unzähligen Verschmelzungen von Porträt, Genre, Historien- und Ideenbild können wir hier natürlich nicht verfolgen. Wie im Leben, so in der Malerei, die jenem folgt. Was die Geschichte und die als Mythe, Sage, Legende auftretende Verkörperung von Ideen betrifft, so braucht man nur darauf hinzuweisen, wie wenig dieselben von einander zu trennen sind. Den Maler fesseln



Fig. 57. Die sog. Töchter des Palma Vecchio.

darin keine Schranken, nur daß er nicht das Geschichtlich-Festgestellte in der Art entstellen darf, daß er gegen sein besseres Wissen lügt und einer lebenden oder gestorbenen Persönlichkeit dadurch Ehrenkränkung oder Schande bereitet. Die allgemeinen Anforderungen an die Wahrhaftigkeit, wie sie im Leben gelten, gelten auch für ihn unbedingt. So wenig der Geschichtsschreiber aus einem Helden einen Tropf machen darf, so wenig darf es der Maler oder Dichter.

Viele, sehr wichtige und schwere Fragen wären auf diesem Gebiete zu erörtern, die wir hier übergehen müssen; nur wenige wollen wir andeuten. So z. B. diejenige nach der sogenannten realistischen, naturwahren Behandlung

in der Historienmalerei. Was haben wir z. B. wegen der Kostümtreue für Anforderungen zu stellen? Was wegen der ganzen Darstellungsweise? Im allgemeinen kann man nur sagen, daß der Maler auf der Bildungsstufe seiner Zeit stehen soll. Beschäftigt er sich mit einem Vorwurf, so können wir auch verlangen, daß er die besonderen Studien macht, welche zum Verständnis seines Werkes notwendig sind. Andernfalls gibt er ein Ideenbild, kein historisches Gemälde. Es geht ihm wie dem Dichter. Der Geist der Sache ist für das Werk die Hauptsache; die Auffassung des Ganzen wird maßgebend. Wird ein Hauptgewicht auf historischen Realismus gelegt, so ist auch die historische Wahrheit nach Porträts, Kostüm, Räumlichkeiten u. s. w. möglichst genau durchzuführen. Je freier, je idealer sich der Künstler zu seinem Stoffe stellt, desto mehr kann er sich auch von der Wirklichkeit im Einzelnen dispensieren. Wo die eine, wo die andere Behandlungsweise hingehört, richtet sich nach Aufgabe, Objekt und Künstler. Wo wir genau „wissen“, also bei Darstellungen aus den letzten Jahrhunderten, verlangen wir historische Treue, oder der Künstler muß von vornherein sein Werk nur als Ideenbild freier, subjektiver Art, als Phantasiegebilde charakterisieren. Bestimmte, jedermann bekannte Individualitäten verlangt der gute Geschmack immer historisch getreu: man kann Friedrich den Großen nicht mit derselben künstlerischen Freiheit darstellen, wie Alexander den Großen. Das berücksichtigt, gilt sonst in Bezug auf historische Treue ein Wort von Lewes bei Gelegenheit von Goethes Götz von Berlichingen: „Ja, einige Kritiker sind von der Bedeutung derselben so überzeugt, daß sie mit allen erdenklichen Redensarten zu beweisen suchen, auch Shakespeare sei groß in der Kunst bestimmte Zeitalter zu malen, nur daß sie dabei ganz vergessen, daß Lokalfarben für die Kritik und Gelehrsamkeit des Publikums, nicht für das Herz und die Einbildungskraft sind, daß sie der Geschichte, nicht dem Drama angehören. Selbst in einer Beutelperücke mit einem feinen Galadegen an der Seite konnte Macbeth die Zuschauer erzittern machen über das entsetzliche Verderben einer in Verbrechen verstrickten Seele, und eine Verbesserung des Kostüms würde diese Tragödie nicht ergreifender machen, wäre die Welt nicht so überkritisch geworden und bestände da auf historischer Treue, wo in der wahren dramatischen Zeit nur Leidenschaft verlangt wurde.“ Diese Worte finden vielfache Anwendung auf die in den letzten Zeiten so beliebte archäologische Malerei.

Im übrigen ist die Kunst umfassend nach Leben und Phantasie. Wir bewundern Menzels Friedrich den Großen wegen der charakteristischen, historischen

Lebenstreue, und bewundern Rembrandt, ohne uns an seine Kostüme und deren Bizarrerien zu stoßen.

Was die vielberegte Frage anbelangt, ob der Maler das Uebersinnliche hereinziehen darf, so sei auf das verwiesen, was Lessing darüber gesagt und Herder so richtig erweitert hat. Weil die Malerei die natürliche Wirklichkeit vortrefflich wiedergeben kann, deshalb ihr die innere, ideale Gestaltenwelt verschließen wollen mit allem, was seit Jahrtausenden darin die menschliche Vorstellung als schön und erhaben erfüllt hat, die Phantasie in Ketten und Bande legen und der Kunst nur so weit Raum geben wollen, wie sie in der Wirlichkeit zu kopieren findet, das gehört natürlich zu den wunderlichen Verirrungen, wie wir sie z. B. in Gottscheds Zeit ihre philiströse Herrschaft ausüben sehen in der Poesie mit dem Fundamentalsatze, daß nur das Wirkliche Gegenstand der Poesie sein dürfe. Allerdings hat sich der Stil der Darstellung immer der Idee anzupassen. Ein rein idealistischer Gegenstand verträgt als solcher keine naturalistische Behandlung. In der Malerei war z. B. Cornelius in seiner Art für uns ein neuer Klopstock, der große gewaltige Idealgestaltungen groß, kühn und unbeirrt durch die von kleineren Gelüsten oder mehr von den Zeitfragen der Gegenwart bewegten, anders gesinnten Zeitgenossen schuf. Es ist ein schlimmes Zeugnis für die Phantasie eines Volkes, wenn es sich nur mit der Wirklichkeit begnügt und keine Idealwelt zur Ergänzung hat; schlimm freilich auch, wenn es nur im Idealen geistigen Genuß zu haben glaubt und die Wirklichkeit nur von der materiellen, nirgends von der poetischen Seite zu erfassen vermag.

Welche Bedeutung die Malerei im Kulturleben der Völker hat, welche Entwicklungen sie genommen, lehrt die Kunstgeschichte. Erinnern wir kurz: sie ward im Gegensatz zu der Plastik, welche der Antike vorzugsweise die Göttergestalten gebildet hatte, die bevorzugte Kunst des Christentums. In der griechischen Kirche kam die Abneigung gegen die Plastik als götzenbildnerisch ja in der Weise zum Austrag, — als der Islam den alten Streit betreffs des Bilderdienstes überhaupt wieder aufregte — daß man die Plastik in der Kirche ganz verbot und nur die Malerei als religiöse Kunst darin nicht bloß gestattete, sondern verlangte, zugleich allerdings ihre freie Entwicklung durch die genau bestimmten Vorschriften der Darstellungen und Darstellungsweise hemmend und lähmend.

In den Westländern des römischen Reiches behielt zwar auch die Plastik kirchliche Geltung, doch war die Malerei auch hier die Lieblingskunst zur christlichen Belehrung und Erbauung, nützlich besonders für die bekehrten

nordischen Völker durch ihre allgemein verständliche Bildersprache. Im Innern der Kirche wurden Mosaik- und Wandgemälde das Bilderbuch für die bücherlose und des Lesens unkundige Gemeinde. Das christliche Ideenbild brachte mit Hilfe von Symbol und Personifikation die Glaubensgeheimnisse doch zu einer Art Verständnis; das Historienbild erzählte anschaulich die wichtigsten Geschichten aus der Bibel, den Triumphen des Martyriums und der Legende; oder Schreck- und Warnungsbilder hatten auf die Gemüter zu wirken mit Darstellungen der Hölle und des jüngsten Gerichts. Daneben ging die Miniaturmalerei, mit der Aufgabe, im Sinne unserer Fibelbilderbücher und Illustrationen, die an die Gedankenarbeit des Lesens noch wenig gewöhnten Geister durch ihre Zierzeichnungen und wirklichen Bilder zu erfreuen und in der Auffassung des Gelesenen lebendig zu unterstützen. Die Ausbildung der Kunst in der Tafelmalerei förderte schließlich auch einen Bilderdienst, der in der Reformation zu erneuerter feindlicher Bilderstürmerei führte.

So war die Malerei im christlichen Mittelalter hochwichtigste, religiöse Kunst. Nur langsam und unter besonderen Umständen löste sich die profane Malerei in ihren verschiedenen Arten von der religiösen, blieb aber, da sie für die Renaissance-Ideen uud die neue Auffassung der Natur eintrat, die führende Kunst. Im Idealismus der Renaissance und dann in der Blüte des niederländischen Realismus war sie bedeutsamer, als die gleichzeitige Dichtung und ging dieser z. B. in der gemütvollen Auffassung des gewöhnlichen Volkslebens und der Würdigung und Beseelung der Natur in Genrebild, Interieur und Landschaft voran. Holzschnitt und Kupferstich ergänzten seit dem Ende des Mittelalters, ihre Zeichnungen in Massen unter die Massen verbreitend, die Wirkungen der Malerei und bürgerten sich als notwendiger Schmuck in jedem Hause ein.

Die deutsche Kunst und mit ihr die Malerei lag seit dem Ende des Mittelalters danieder. Es gab bis zum Ausgang des vorigen Jahrhunderts einzelne deutsche Maler, meist Nachahmungs-Meister —, keine deutsche Malerei. Dem Aufschwung unserer Litteratur seit Klopstock durch Religion und Hellenismus, durch Deutschtümlichkeit und englische und französische Einflüsse, durch Realismus und Idealismus, durch Formalismus und Romantik folgte in ihrer Weise dann auch unsere Malerei, wenn auch in anderer Ordnung. Dem Eklektizismus von Raf. Mengs folgte Asmus Carstens. Realismus fand eine Stätte in Berlin. Klopstocks Vorbild, der Dichtung durch den großartigsten Inhalt und in neuer hellenischer Form aufzuhelfen, kam in neuer Weise zur Geltung. Was Winckelmann von der hellenischen

Kunst gepredigt, wurde für die Malerei durch Carstens in allerdings eigentümlicher Weise geltend gemacht. Daneben wirkte französischer Klassizismus des David-Stiles ein. Christentum und Deutschtum, und dann die Verquickung von Mittelalter und der neuen Sentimentalität und Phantasie und Phantastik in der gegen die Revolution und das Franzosentum empörten Romantik wurden dann des weiteren Grundlage der neuen deutschen Malerei. Leider wurde diese sogleich in Deutschland selbst entwurzelt und wie schon in ihrem Hellenismus durch Carstens, so nun durch Cornelius und Overbeck und Genossen nach Rom verpflanzt. Wieder wurde Italien uns verhängnisvoll: Rom die hohe Schule der deutschen Kunst. Rückläufiger Katholizismus, Nazarenertum, Abwendung von der Gegenwart ward vorherrschend, im Gegensatz zu der französischen Kunst, die in den politischen Ruhmestagen der Revolution und des Kaiserreichs den Uebergang vom römischen Klassizismus zur Gegenwart fand.

Allerdings das Große, Ewige, Schöne wurde wieder Ziel der deutschen, idealen Malerei. Hellenismus und Romantik gingen dabei neben einander her und vereinigten sich auch — wie gleich Cornelius selbst Antikes und Christliches malte —, zumal sie manche künstlerische Grundlehren gemeinsam anerkannten, auch im Haß der französischen Kunst eins waren.

Ein Unglück für die technische Förderung der Malerei war es, daß weder Carstens, noch Cornelius in Oelfarben malen konnten. Aber die Neuerer verwarfen nun auch, wie Klopstock den Reim als Klingklang verworfen hatte, die Farbe. Sie wurde der Form durchaus untergeordnet. Der Kolorit-Vorliebe entgegen, die Correggio im vorigen Jahrhundert über Rafael gestellt hatte, erklärten sie — und Hellenismus, der kein hellenisches Kolorit im neueren Sinn, sondern nur Färbung zum Vorbild hatte, und Prärafaelismus begegneten sich hier —: die körperliche Form ist das Wesentliche, die Farbe ist mehr Zuthat, oft Zufall, Nebensache. Das Unwesentliche, z. B. besondere Beleuchtung zum Hauptsächlichen zu machen, ist der großen Kunst nicht würdig. Das ergibt Kunststücke. Weder Antike noch frühes Mittelalter hatte in Oel gemalt. So war es eine ganz einfache Folgerung, daß die Oelmalerei eigentlich als eine Technik galt, welche die gute und große Kunst verdorben und auf das Kleinliche und Nebensächliche abgelenkt habe. Man konnte sich dafür auf Michelangelo berufen. Tempera- und Fresko-Malerei und Zeichnung, Holzschnitt und Kupferstich genügten. Die damalige, von den Nazarenern bekämpfte Kunst aber hieß Erzeugnis des Lügengeistes.

Was noch in Mengs'scher Nachfolge oder in Abhängigkeit von den Franzosen verblieb, hatte dagegen einen schweren Stand.

Im allgemeinen verschmähte die herrschend gewordene neue deutsche Malerei die technischen Errungenschaften der Malerei seit der Renaissance, wie diese sich akademisch und durch Nachahmung z. B. der niederländischen Meister erhalten hatten. Die Kenntnis vieler, einst schon dem Schüler geläufigen Regeln und Vorteile ging damit verloren. (Was in jedem alten Malerbuch stand, wurde dann wohl wieder als neue Entdeckung und Kunstgeheimnis verehrt.) Nicht einmal das Studium der Natur blieb grundlegend, dazu war man zu ideal; denn „die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich; die gemeiniglich sogenannte Natur ist nicht Aufgabe des Künstlers; das Kunstwerk ist um so vollkommener, je mehr es sich dem bloßen Dasein der Idee nähert". (So Schelling.) Wie die Nazarener sich zu Aktzeichnung und Modell stellten, ist bekannt. Man malte möglichst aus der Phantasie und fürchtete das Modell. Selbst ein ursprünglich so koloristisch begabter Künstler wie Schick schreibt als Hellenist in Rom, der Charakter des darzustellenden Menschen gehe leicht über das Nachmalen des Stück Fleisches in der Natur verloren. Man malte denn auch wohl in Oel, als ob man Freskofarben gebrauche.

Wenn Schelling vor der Himmelfahrt Mariä von Guido Reni einen malerischen Lichtgedanken empfing, indem er die reine, Schatten verschmähende Lichtmalerei pries, so vermochte er damit leider keine Guido Reni-Talente zu erwecken. Doch ist Farbenfreude angeboren. Schadow wurde von Wirksamkeit, weil er, der Farbe und der Oelmalerei auch in seiner Romantik getreu, die damals koloristisch gerühmte Düsseldorfer Schule begründete, die freilich mit den großen Koloristen der Renaissance und des Realismus nichts gemein hatte.

Mittlerweile hatte die französische Malerei stofflich die gewaltige Gegenwart und damit die Richtung auf den Realismus gewonnen und gewann nun zur Formbeherrschung mit Delacroix den großen koloristischen Aufschwung, erkämpfte gegen den Klassizismus die Romantik in französischer, aber hauptsächlich durch Walter Scotts historische Romantik bedingter Auffassung und gewann neue realistische und koloristische Kraft durch Eröffnung des farbenreichen Orients (Aegypten und nun seit 1830 Algier).

Die deutsche, führende Malerei in München, der Hauptstadt deutscher Kunst durch König Ludwig I., ging dagegen über — von Schelling zu Hegel. Die Philosophie führte ja bei uns. Statt der bisherigen Verschmelzung von Kunst und Religion, die das Höchste zu ergeben hatte, kam nun die geschichtsphilosophische Malerei. Statt Cornelius ward Kaulbach der Führer.

Seinen eignen Weg ging Adolf Menzel. Eigene Wege suchte und fand für die Landschaft Andreas Achenbach. Doch nun kam der historisch-romantische Realismus (Idealrealismus) auch bei uns zur Geltung (Lessing und Genossen); er setzt eine andere malerische, naturwahre, historisch-getreue Darstellung voraus. Landschaft und Genre gingen selbständiger, an die Natur sich anschließend, vor, bekamen Bedeutung und wurden populär. Die koloristischen Errungenschaften Belgiens und Frankreichs hatte die deutsche Malerei bisher zurückgewiesen; nach 1848 kam auch hierin der Kampf zwischen den neuen und alten Ideen zum Austrag, durchgefochten in München, wo Piloty die neue koloristische Schule begründete. Nach heftigem Kampfe verblieb der jungen Schule der Sieg. Nun lernten auch die Deutschen malen.

Die Einheitlichkeit der voraufgegangenen Malerei war nun allerdings zersprengt. Idealismus, Idealrealismus, Realismus, Naturalismus, alles auch in neuen Strömungen, suchte durcheinander seine Geltung. Mit der gewonnenen geschickteren Technik trat auch die Mittelmäßigkeit in Masse auf den Plan und fand für ihre gutgemalten Trivialitäten ihr großes Publikum, so daß Schillers Worte in „Shakespeares Schatten" auch für die Malerei erneute Geltung haben. Im Gegensatz steigerten und steigern sich das Banale hassende Geister bis ins Bizarre und Groteske und schlugen nicht bloß dem Allerweltsgeschmack, sondern auch dem guten Geschmack am liebsten, oder doch von Zeit zu Zeit ins Gesicht, um nicht mit der Gewöhnlichkeit verwechselt zu werden. Gegen rohen Materialismus steht Ueberempfindsamkeit und spiritistische Durchleuchtung. Hier greift man zurück auf die großen Farbenmeister, dort auf mittelalterlichen Realismus. Gegen die Pessimisten und bedauerlichen Geister, welche Wirklichkeit nur in der Kehrseite der Wirklichkeit, im Gemeinen und Häßlichen erblicken, schwelgen andere in Farben- und sonstiger Phantastik und ist der Barock- und Zopfgeschmack wieder erstanden, der sich mit seinen mythologischen und allegorischen Dekorationsphantasien aus der Gegenwart hinausidealisiert. Ganz folgerichtig beginnt man sich dabei für japanische Malerei zu interessieren: hat doch die Mode jetzt alle kunstgeschichtlichen Stile der europäischen Kunst wieder durchgejagt.

Den sozialen Neuerungstendenzen unserer Zeit entspricht dabei in der Malerei die neue große Strömung des sog. Impressionismus. Man sieht die Dinge in freier Luft nicht, wie die Maler sie in der Atelierpraxis zeigen. Was in freier Luft vor sich geht, muß gemalt werden, wie in freier Luft, somit in freier Luft. Die Verkehrtheit der Darstellung, welche herrscht, seit-

dem die Caraccis die Malerei in Schulräume pferchten, muß aufhören. Jetzt erst malt man die volle Wahrheit, keine verkünstelte. So lehrt die neueste Schule.

Die Forderung der Freilichtmalerei ist, nebenbei bemerkt, nicht so neu, wie manche meinen. Lionardo da Vinci belehrt uns über sie. Wenn er, die Theorie des Sehens dafür zu Grunde legend, für kleine, in der Nähe zu besehende Bilder doch verlangt, daß die vordersten Figuren so ausgeführt werden, wie die Figuren der großen Bilder, also die Freiheit der Kunst in ihrer Unterstützung der Deutlichkeit wahrt, so verlangt er z. B. für die Porträtmalerei einen offenen Hofraum, in welchem man bei bedeckter Sonne malt: gegen die strahlende Sonne malt man im Schutz einer fleischfarbig — an einer anderen Stelle heißt es schwarz — angestrichenen Wand.

Daß das Lichte naturgetreu gemalt werde, ist für die naturalistische Darstellung eine gerechte Forderung. Daß nun aber viele Freilichtmaler noch größere Manieristen sind, als die angegriffenen Ateliermaler und die Dinge so verblasen malen, wie sie ein gesundes, aufmerksam beobachtendes Auge nicht sieht, ist außer Frage. Und je geistloser der Nachahmer, desto schlimmer gewöhnlich die Uebertreibung. Außerdem ist für ein größeres Bild absolute Wahrheit durch Kopieren der in vollem Sonnenschein befindlichen Objekte nicht möglich, weil die Sonne jeden Augenblick ihren Standpunkt verändert und dadurch die Licht- und die Schattenstellen sich verschieben.

So geht es in der Malerei, wie in der Kunst und im Leben überhaupt. Man sucht auf verlassenen oder ganz neuen Wegen neue Ziele. Die Strömung drängt aus dem alten Bett. Ob sie durchbricht und was Altwasser wird, was Rinnsal bleibt oder tot verläuft, das hängt von den besonderen Umständen in der Zukunft ab.

Der wahre Künstler, der nicht dem Tagesgötzendienst folgt, schafft aus seinem innersten künstlerischen Drange, und, hat er etwas zu sagen, so findet er auch seinen Stil, hat er Wahres und Großes zu sagen, so bildet er seine Zeit. Glücklich, wenn das Wahre, Gute und Schöne dabei sich eint.





# VIII.

## Die Tonkunst.



Von der bildenden Kunst, welche die körperliche Erscheinung zum Objekt hat, treten wir in das Reich des vom Körper abgeschwebten, nur als Bewegungsform durch das Gehör wahrgenommenen Klanges. Tausende von Fäden laufen gleichsam aus den Reichen der verschiedenen Sinne ineinander über; in ihrem Netze ziehen wir die Haupterkenntnis herauf, welche wir von dem Wesen der Dinge besitzen.

Wir hören den Schall. Dieser entsteht durch eine eigentümliche, schwingende Bewegung des Körpers in seinen kleinsten Körperteilchen; hauptsächlich durch das Medium der für kleinste Erschütterungen empfänglichen Luft werden diese Bewegungen zu uns getragen, im Ohr von den Nerven aufgenommen und empfunden.*) Die tönende Erschütterung ist ein mehr oder minder

---

*) Young stellte zuerst die Farbentheorie auf, daß es im Auge verschiedene Nervenfasern gebe, wovon jede, gereizt, die Empfindung einer Farbe gebe. Helmholtz sagt (Pop. wissensch. Vorträge II. S. 48): „Eine ganz ähnliche Hypothese — (wie die, daß die Stäbchen in der Stäbchenschicht der Netzhaut die Endorgane der rotempfindenden, gelbempfindenden und blauempfindenden Nerven sind) — habe ich dann später äußerst geeignet und fruchtbar gefunden, um ebenso rätselhafte Eigentümlichkeiten, welche sich bei der Wahrnehmung musikalischer Töne zeigen, höchst einfach zu erklären, nämlich die Annahme, daß in der sogenannten Schnecke des Ohres, wo die Enden der Nervenfasern nebeneinander regelmäßig ausgebreitet liegen und mit kleinen elastischen Anhängseln, den Cortischen Bögen versehen sind, die regelmäßig wie die Tasten uud Hämmer eines Klaviers nebeneinander geordnet sind, daß, sage ich, hier

regelmäßiges Schwanken der Teilchen. Eine einfache pendelartige Luftbewegung erzeugt die Empfindung des Tones. Eine Zusammensetzung von Tönen gibt den Klang, der also durch schnelle periodische Luftbewegungen erzeugt wird (siehe das in die Tonlehre tief eingreifende Werk von Helmholtz: die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik). Wir finden hier unser altes Gesetz wieder — das Wohlgefallen an der Regelmäßigkeit, der Ordnung. Das Geräusch entsteht durch nichtperiodische Bewegungen. Man erinnere sich an Leibniz.

Die innere Bewegung, welche den Schall, in der einfachen Regelmäßigkeit den Ton erzeugt, ist in der verschiedensten Weise bedingt: durch das innere Gefüge der Körperteilchen, ihre Beschaffenheit, Bindung mit einander, ihre Festigkeit, Elastizität, Gleichmäßigkeit u. s. w. Alle diese Eigenschaften kommen zur Geltung, dann aber auch die mannigfachsten Eigenschaften äußerer Art, sowie die verschiedenen Verhältnisse, in welchen der Körper sich zu seiner Außenwelt befindet. Der umfassendste Zustand findet seinen Ausdruck im Ton. Man denke an den Klang einer geschlagenen Metallplatte. Es hängt der Klang ab von der Art des Metalls; seine Masse, seine Form, ob z. B. flach, ob gebogen, ist bestimmend, dann der in Bewegung setzende, hier der schlagende Körper, auf welchen das schon Gesagte ebenfalls seine Anwendung findet, z. B. ob der Klöpfel von Metall, von Holz, mit Leder bedeckt u. s. w. ist. Ferner hat den größten Einfluß das Verhältnis der Platte zu den übrigen Körpern im Raume; ob sie sich z. B. nur an einem Punkte mit einem andern festen Körper, etwa aufgehängt berührt, oder an vielen, z. B. aufliegt, ob die Luft die größtmögliche, freieste Bewegungsfähigkeit bekommt oder ob die Schwingungen durch einen auf der Platte liegenden Körper unterbrochen, gedämpft werden, dann, in welchem Raume überhaupt die Platte angeschlagen wird, in einem Gewölbe, in einem schlecht schallenden Raume u. s. w. Man sieht, welch eine Reihe von Verhältnissen bei jedem Schall zur Geltung kommt, die wir uns zu mehr oder minder klarem Bewußtsein bringen, wie von Innenwelt und Außenwelt des Schallenden Kunde gegeben wird.

---

jede einzelne Nervenfaser zur Wahrnehmung einer bestimmten Tonhöhe befähigt sei, für die ihr elastisches Anhängsel am stärksten in Mitschwingung komme." An Crustaceen, welche als äußerliche Anhängsel am Gehörorgan gegliederte Härchen haben, zu denen Nervenfasern der Hörnerven hinzutreten, sei es gelungen, wahrzunehmen, daß in der That einzelne Härchen durch einige Töne in Schwingung versetzt wurden, andere durch andere.

Betrachten wir den Ton, so ist er im allgemeinen unterschieden nach seiner Höhe oder Tiefe, seiner Stärke und seiner Klangfarbe. Schon frühe hat man die Höhe des Tones bestimmt gefunden durch die Zahl seiner Schwingungen und hat diese gemessen. Im ersten Buche ward gesagt, wie unser Ohr nur eine sehr bedingte Fähigkeit besitzt, Schwingungen zu erfassen. Unter 8 (16?) vernimmt es gar nicht; die Anzahl von 40,000 Schwingungen erreicht es nicht mehr; der Ton ist verschrillt. Die von der Musik gebrauchten Töne bewegen sich zwischen 30 und 4000 Schwingungen, wobei die unter 40 liegenden schon unvollkommen tönen. Je höher die Schwingungszahl, desto höher der Ton; die Schnelligkeit der Bewegung ist also hier das Maß.

Die Stärke des Tones hängt ab von der Breite der Schwingungswellen; je breiter diese sind, je stärker der Ton. Die Klangfarbe hängt ab von der Art und Weise der Bewegung, welche durch die Art des tönenden Körpers bedingt ist, von dessen Eigenartigkeit, sowohl in betreff seiner Gattung als auch des Individuums. Holz tönt anders als Metall und anders als eine Darmsaite. Aber es ist eine Flöte nicht bloß von einer Trompete zu unterscheiden, sondern auch von einer andern Flöte, wenngleich diese denselben Ton angibt, d. h. in genau so vielen Schwingungen und in der Breite der Schwingungswellen bewegt wird. Hundert Sänger können einen Ton singen und doch wird der Ton hundertfältig erscheinen. Von den Unterschieden der Klangfarben wollen wir hier nur noch besonders auf diejenigen aufmerksam machen, welche durch Geschlecht und Alter des Menschen bedingt werden. Außer der Eigenartigkeit eines Jeden haben wir da die allgemeinen Ordnungen von Baß, Tenor, Alt und Sopran.

Die Schallkraft ist aktiv oder passiv; laut werden kann nur eine Bewegung, die auf einen gewissen Widerstand stößt. Das in sich Ruhende (Leblose) muß durch eine äußerliche Ursache in Bewegung gesetzt werden, um zu tönen; die Klangkraft ist schlummernd; sie ist durch alle Teile zerstreut. In ihm ist keine seelische Konzentration, in der die Kraft zusammengefaßt ist, welche Ausdruck wird für die Einzelkräfte. In den beseelten Wesen ist dies geschehen; durch das Medium der Seele kommt auch inneres Leben frei zur Verkündigung, wenngleich diese Freiheit aus tausendfachen Notwendigkeiten der Körperwelt zusammengesetzt ist. Mit dem Leben selbst ist dann oft die Fähigkeit verliehen, Schall zu erzeugen, also Kunde von inneren Vorgängen, Bewegungen und Erregungen zu geben. Wo Entsprechendes zusammentrifft, bewirkt die Art der Erschütterung in Schall, Ton u. s. w. in dem davon

Getroffenen dieselbe Erschütterung. Wo Psychisches darin sich ausdrückt, wird im Sympathischen die Bewegung und ganze Art des Tons auch psychisch übertragen und nachempfunden, beziehungsweise verstanden. Den höheren Wesen ward vielfach Stimme zu teil. Wie diese abhängig ist, erdrückt oder gefördert wird von den Elementen, in welchen das Tier sich bewegt, wie Luft und Erde zusammen gleichsam die Stimme oder wenigstens die angenehme Stimme hervorbringen, wie das Reich der Tiefe, des Wassers und der Erde meistens stumm, wie die lärmenden Wellen laute, schrille Töne verlangen, sie zu überschreien, wie Luft und Vegetation den schönen Vogelsang erzeugen, das ward im allgemeinen Teile schon angeführt. Es soll hier noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß durchschnittlich die Sprache der vierfüßigen Tiere derjenigen der Vögel an Innigkeit vorangeht, obwohl sie ihr an Schönheit, Reinheit, Klangwechsel weit nachsteht. Das Stöhnen, Aechzen des Tieres, diese mannigfachen Aeußerungen des körperlichen Wehs, dann die seines Wohlbefindens, seiner Freude, die Stimme, mit welcher es außer ihm liegenden Verhältnissen Ausdruck gibt, der Laut, daß Gefahr vorhanden u. s. w., alle diese Stimmtöne sind der größten Aufmerksamkeit wert. Viel zu wenig beschäftigt man sich mit der Sprache der Tiere; viel zu dumpf und zu stumpf sind die meisten Menschen dagegen — Kinder und Naturmenschen ausgenommen.

Hier haben wir die Stimme der Tiere nur unter dem Gesichtspunkte zu betrachten, der uns lehrt, wie der Ton an sich Ausdruck innerer Bewegung ist. Beim Menschen finden wir plötzlich die Ansätze im Tierreich, einen Zustand durch Laute zu bestimmen, in der Sprache völlig entwickelt. Die Töne sind darin Ausdruck, nicht bloß des dumpferen oder helleren Empfindens, sondern seines geistigen Begreifens geworden. Vokale geben die Grundtöne der wunderbaren Sprache; sie werden wieder durch die bestimmenden, sie ganz eigentümlich hinstellenden Konsonanten aufs eigentümlichste fixiert. Erst in der Sprache werden die Töne Träger des bestimmten, aus dem allgemeinen Zustand loslösenden, durch Scheidung einigenden Erfassens. Im Wehschrei, im Jubel, im Lachen, im Laut der Ueberraschung, der Angst haben wir Ausdruck eines ganz allgemeinen unbegriffenen Zustandes; im Wort hat das Geistige innere und äußere Zustände erfaßt. Es wird Ausdruck des Gedankens. In der Sprache hebt sich das geistige Begreifen über das Empfinden. Als tönender Ausdruck gehört sie zuerst dem Allgemeinen, dem Gefühlszustande an; mit ihm haben wir es hier zu thun.

Im ersten Buche wurde die Einwirkung des Schalllebens auf den

Menschen berührt. Wir sahen dessen anregende Wirkung, welche sich bis zum Uebermaß steigern kann. Das Stumme hat für uns etwas Totes; wo wir Schall und Klang verlangen und nicht hören, wird der Eindruck des Widernatürlichen hervorgerufen. Das Ueberlaute dagegen erdrückt und betäubt. Der Ton, der Klang ist erfreulich; Bewegung, Leben ist darin ausgedrückt und findet Sympathie bei uns. Wie wir auch hierin gleich ordnen, wie wir am reinen Ton und Klang und deren Ordnung Wohlgefallen haben, ist schon in der Definition des Tones gezeigt.

In der Tonkunst gibt nun der Künstler dem unbegrenzten Empfindungsleben durch Töne Ausdruck, von dessen einfachsten Formen an bis zum Höchsten, was menschlich-seelische Gewalt umfassen kann. Die Töne sind insoweit Material. Bestimmtheit derselben war erste Notwendigkeit, sobald ein wohlgefälliges Zusammenwirken erstrebt wurde. Töne im Nebeneinander verlangen ganz bestimmte Verhältnisse, um dem Ohr den Eindruck des Harmonischen zu machen. Ordnungs- und Freiheitsgefühl im Menschen, die Notwendigkeit eines Einheitlichen im wahrgenommenen Vielen, damit dieses nicht auseinanderfällt für den wahrnehmenden Geist, kommt hier am allerdeutlichsten zur Geltung.

In der fortlaufenden Reihe der nach ihrer Höhe und Tiefe bestimmten Töne hat man gewisse Stufen gebildet. Jede Stufe ist nach gewissen Verhältnissen in sich wieder geteilt. Aus ihnen wird der ganze Bau des Tonwerkes errichtet. Die Ordnung, durch welche man die Töne der Musik bestimmt, ist weder zu allen Zeiten, noch bei allen Völkern dieselbe gewesen; die unsere ist eine aus einer Reihe von Gesetzmäßigkeiten erwählte Ordnung, nicht die einzige oder gleichsam die Ur-Ordnung. Chinesen, Inder und Gälen haben noch die Tonleiter c, d, e, g, a, c. Die Griechen bildeten statt dieser ältesten Tonleiter das Siebentonsystem aus, zuerst in Ordnung g, a, h, c, d, e, f. Wir haben die siebenstufige Tonleiter im Gebrauch. Die Oktave bildet hier die Hauptordnung; sie wird gebildet durch zwei Töne, die in ihren Schwingungen im Verhältnis von 1 : 2 stehen, d. h. von denen der eine doppelt so viele Schwingungen macht, wie der andere. Innerhalb dieses Verhältnisses werden nun unter den vielen Tönen, die dazwischen liegen, Töne von anderen bestimmten Verhältnissen herausgewählt. Bei uns sind die folgenden geltend mit folgenden Verhältnissen: Die Quinte, im Verhältnis von 2 : 3, d. h. zwei Töne stehen im Verhältnis der Quinte, wenn der höhere drei Schwingungen macht, während der tiefere zwei macht; die Quarte im Verhältnis von 3 : 4; die große Terz 4 : 5; die kleine Terz 5 : 6; die große Sexte 3 : 5; die kleine Sexte 5 : 8.

Was aber die Tonlehre anbelangt, so müssen wir auf die betreffenden Werke verweisen. Bei manchen der folgenden Bestimmungen beziehen wir uns hauptsächlich auf A. B. Marx' treffliche Musik- und Kompositionslehre. (Welcher Streit aber betreffs der Grundlehren auch in dieser Kunst noch immer herrscht, das mag man z. B. aus der Aesthetik der Tonkunst von Richard Wallaschek als einem der neuesten Werke darüber (1886) ersehen.)

Der einfachste Wechsel beim Tone geschieht durch sein Erschallen und Aufhören. Er entsteht in der Zeit und verstummt wieder. Seine Zeitdauer nun heißt seine Geltung. Erschallt eine Reihe von Tönen bestimmter Geltung hintereinander, so kann in ihrer Aufeinanderfolge sich eine bestimmte Ordnung zeigen. Ein Gesetz, eine Ordnung der Zeitfolge ist der Rhythmus. Ohne eine solche Ordnung und ohne bestimmte Geltung der Töne haben wir eine unrhythmische Reihe. Diese Geltung eines Tones kann auf eine bestimmte Zeit bezogen werden; sie kann aber auch auf die Töne untereinander gehen, wo dann nur bestimmt wird, daß der eine Ton ein-, zwei-, dreimal u. s. w. so lang oder kurz gehalten werden soll, als ein anderer. Das allgemeine Maß gibt das Tempo, welches bestimmt, in welcher Geschwindigkeit die ganze Reihe, die unter sich im festen Verhältnis bleibt, genommen werden soll. Wie die Töne, so sind auch die Pausen zwischen ihnen durch jene Messungen bestimmt und ordnen sich ebenso dem Tempo unter. Eine Reihe von Tönen verlangt dem uns innewohnenden Ordnungs- und Uebersichtssinn gemäß eine Gliederung. Eine solche gibt der sogenannte Takt, wonach das Ganze in eine Anzahl gleich großer Teile zerlegt wird. Innerhalb dieser strengen Ordnung starrer Einheit kann und muß oft wieder Mannigfaltigkeit herrschen.

Durch die Art und Weise der Zeitfolge allein läßt sich eine bedeutende Wirkung erzielen. Es wurde das Aufregende des Geräusches, Klanges, Geschreis u. s. w. angeführt. Lebendiges trifft Lebendiges und Mitleiden im weitesten Sinne des Wortes ist die Folge, Bewegung erzeugt Bewegung, wie anders auch als die erregende die erregte erscheinen mag. Takt, Tempo, Rhythmus des Schalles erweckt nun aber ein ähnliches Mitleiden; es bewirkt eine entsprechende Art der Bewegung durch die körperliche Erschütterung; die Regelmäßigkeit des Rhythmus überträgt sich und lenkt und beherrscht also auch in gewisser Hinsicht dasjenige, worauf es Eindruck macht. Bekannt ist, wie der eindrucksempfängliche Mensch unter der Macht des Rhythmus steht, wie er ihn liebt. Er regelt, soviel er kann, nicht bloß die Töne danach, wo er eine Reihe hintereinanderfolgender hört, sondern er bewegt sich selber

gern im Rhythmus und schafft ihn in Tönen. Man hört einen solchen in etwas hinein, z. B. in das Geräusch beim Eisenbahnfahren, und man erzeugt ihn unwillkürlich. Drescher, Schmiede u. s. w. dreschen, hämmern im Takt. Es ist zu der bedeutenden Wirkung nicht nötig, daß der Rhythmus sich mit wirklichen Klängen verbindet, deren Fülle und Reinheit uns wohlgefallen. Die Trommel wirkt nur durch Schall und Rhythmus; sie hat keine eigentlichen Töne und thut Wunder. Ihrer ob noch so dumpfen Erregungs- und Bewegungsgewalt ist schwer zu widerstehen. Sie macht unruhig, zappelig; die Schläge durchschüttern uns, sie reißen mit, mit in Takt und Tritt. Man hat eine Menge solcher einfacher Bewegungsinstrumente. Nötigenfalls müssen Händeklatschen und Stampfen sie ersetzen. Je niederer der Bildungsgrad ist. desto leichter wird der einfache, rhythmische Schall befriedigen; die Annehmlichkeit wechselnder Töne wird nicht so empfunden oder doch nicht so sehr begehrt In dem Lebensausdrucke der lauten Bewegung und in deren Ordnung hat die Freude und der ästhetische Sinn sein Genügen. Auch auf den Stufen wird diese Ordnung der Bewegung in der Musik noch in der schärfsten Betonung verlangt, wo zwar das Toninteresse sich stark geltend macht, aber das ästhetische Tonvermögen doch nicht besonders ausgebildet ist. Die Masse meint kein Kunstwerk vor sich zu haben, wenn sie nicht seine Gebundenheit scharf accentuiert heraushört; das hört sie nun am einfachsten etwa in einer scharftaktigen Tanzmusik. In Takt und Rhythmus findet sie das bestimmte, dessen jeder bedarf; eine Sonate, in welcher die Ordnung für sie verborgener liegt, erscheint ihr darum willkürlicher; deren Bestimmtheit und schön sich entwickelndes lebendiges Werden hört nur der Kenner. Um so greller in einer Musik der Takt, die Art der Bewegung hervortritt, desto mehr reißt sie körperlich zu den damit korrespondierenden Bewegungen hin; die höheren Tonordnungen des Melodischen und Harmonischen beziehen sich mehr auf das geistige Vermögen. Die Freude am bloßen rhythmischen Schall kann unter Umständen eine gewisse Barbarei des Gemütes verraten; im allgemeinen aber ist sie ursprünglich, ein gemeinsames Gut aller Menschen. Verglichen etwa mit den Hellenen ist bei uns das Gefühl für mannigfaltigeren Rhythmus sehr abgestumpft, wie sich dies am besten bei den damit zusammenhängenden Tänzen ergibt. Vielleicht, daß die neueren musikalischen Bestrebungen, z. B. Rich. Wagners, zu einer neuen Entwicklung der Rhythmik führen, welche besonders durch die übermäßig strenge Regelmäßigkeit des Taktes bei uns gebunden ist.

Wir sehen, wie der Rhythmus mit dem bloßen Schall wirken kann.

Betrachten wir aber nun eine andere Ordnung der Tonbewegung. Jede Bewegung besteht aus einer Reihe von einzelnen Momenten, die in mannigfachster Weise zur Geltung kommen können. Gesetzt, eine Bewegung ist eingetreten, so findet sie ihren Abschluß nur, wenn sie nach allen Veränderungen wieder zur Ruhe kommt. Damit haben wir ein Ganzes. Andernfalls würde sich nur eine Reihe ohne Ende ergeben; wir hätten nichts Abgeschlossenes. Eine Empfindungsbewegung der Art, umgesetzt in Töne, die nun für sich als eine freie, in sich beschlossene, rhythmisch und tonisch geordnete Tongestaltung erscheinen, ergibt die Melodie. So unendlich das innere Leben, so unendlich der Ausdruck. Die Melodie ist lebende, in der Zeit sich entwickelnde Gestaltung, das für sich Lebendige, Beseelte in der Tonkunst. Die dafür allgemein geltenden Bestimmungen gelten auch für sie. (Der Musiker nennt Melodie eine in sich selber und rhythmisch zu einem bestimmten musikalischen Gedanken geordnete Folge einzelner Töne.) Sie verlangt Bedeutung, Einheit und Mannigfaltigkeit, Ganzheit mit Anfang, Mitte und Ende, je nach ihrem Umfang auch Gliederung u. s. w. Der allgemeinen für die Töne geltenden Ordnung des Harmonischen u. s. w. ist natürlich auch bei ihr zu entsprechen.

Melodie ist Leben, ein abgeschlossenes Geschehen, Erleiden, beziehungsweise Handeln in Tönen. Die Töne verkünden, wie wir wissen, innere Zustände. Nach geistigem Inhalt und formal muß ein solcher Tongang schön und wahr entwickelt und abgeschlossen sein. Form und Inhalt sind hier mehr denn je untrennbar, da dieser nur durch jene zu tage tritt. Klassisch ist die Melodie, wenn ihr Bewegungs- und Empfindungsausdruck sich in der schönsten äußern Ordnung des Tonstoffes, also in betreff der rhythmischen, tonischen, harmonischen Gesetze bewegt. Seelenlos ist die Melodie, wenn der Gesang der Töne selbst nicht ein inneres, reiches, kräftiges Leben verkündet, sondern nur durch die genannten Formen ein formelles Wohlgefallen erzeugt. Wo aber die Empfindung willkürlich herrschen will und sich um kein Gesetz kümmert, wo sie jede Ordnung verschmäht, da ist natürlich von keinem Kunstwerke zu sprechen. Da mag sie in Tönen toben, schreien oder weinen, eine Melodie kann sie nicht ergeben.

In dem Miteinander der Töne eröffnet sich eins der wunderbarsten Gebiete der Tonkunst. Einige Töne klingen im Miteinander für uns wohlgefällig, konsonant, andere mißfällig, dissonant. Dort ein harmonisches Zusammengehen, ja Ineinanderschmelzen, hier ein Abstoßen oder gegenseitiges Zersägen und Durchschneiden. Wir können die Lehre der Harmonie hier

nicht näher auseinandersetzen; der Kundigere möge hierüber, wie betreffs der ganzen Tonlehre, Helmholtz' obengenanntes Werk: „Lehre von den Tonempfindungen" studieren.

Ein Ton steht mit den Schwingungen eines anderen Tones in gleichem oder in harmonischem Verhältnisse. Sie passen also zueinander, verstärken, ergänzen sich und geben eine größere Fülle. Am einfachsten geschieht dies, wenn ein ganz gleicher Zustand zum Tönen kommt. Es tritt dann derselbe Ton zu dem ersten Ton. Wir haben diesen nur verstärkt. Aehnlich mit der Oktave, in welcher wir gleichsam den ersten Ton nur in höherer Lage und mit doppelter Wellenbewegung wiederfinden. Anders bei der Quinte, Terz u. s. w. Die Tonwellen können sich harmonisch miteinander bewegen, berühren, zusammentönen oder wie bei Wellenbewegungen auf dem Wasser durchlaufen, ohne sich zu stören, oder sie durchschneiden sich störend. Aus solchen Konsonanzen und Dissonanzen bestimmt sich das weite Reich der Harmonie. Die Tonkunst vermag danach Reihen von Tönen im Miteinander zu bilden, zu jedem Ton die zusammenstimmenden; große, mächtige Musik bildet aus diesen Tonwellen ein Meer von Tönen.

Eine Besonderheit, jedem vernehmbar, schwer erklärbar durch Analogie (man hat es in der Farbenlehre durch die gebrochenen Farben versucht), entsteht, je nachdem man die Tonreihe ordnet, indem man von einem Grundton zu seiner großen oder kleinen Terz ansteigt und ihn damit verbindet. Es entstehen dadurch die beiden Tongeschlechter von Dur und Moll mit ihrem großen Unterschiede der Klang- und Stimmungswirkung. Marx sagt darüber: „Das Durgeschlecht schreitet fest, sicher, hell, in lauter großen Intervallen, vom Grundton aus in wohlgeordneten Folgen von ganzen und halben Tönen, der Tonleiter nach, einher. Das Mollgeschlecht hat, vom Grundton aus, eine getrübte Terz und Sexte und der Tonleiter nach die bitterliche, übermäßige Sekunde (von der 6. zur 7. Stufe), dadurch aber auch eine gestörte Ebenmäßigkeit. Es spricht uns daher trüber, auch wohl schmerzlich und wild an. Da es sich aber gedrungen fühlt, jenen fremden Schritt durch Verwandlung der Sexte oder Septime oft zu vermeiden, so nimmt es reichere Wendungen, aber auch einen wandelbareren und weniger zuversichtlichen Sinn an."

Das klagende slavische Volkslied geht in Moll.

Man kann nun eine Tonfolge nehmen und sie nach ihren harmonischen Ordnungen behandeln, sie durch alle die festgestellten hindurchführend. Man kann eine Melodie durch Harmonie verstärken oder erweitern. Gehen ihre Tongänge in derselben Weise zusammen, z. B. wenn mehrere gleiche Stimmen

singen oder in der Oktave einander begleiten, so haben wir kein oder doch nur ein bedingtes neues Moment; wenn aber ein durch die Melodie ausgedrückter Zustand andere, entfernter verwandte Zustände in Erregung versetzt, so bekommen wir ein harmonisches, in unbegrenzter Weise zu erweiterndes, verstärkendes Zusammengehen, welches uns durch Mannigfaltigkeit erfreut. Eine Melodie kann in dieser Weise durch die harmonische Begleitung näher erklärt werden. Es können nun aber auch mehrere Tonreihen nebeneinander gehen, alle zusammen aber können in harmonischem Verhältnisse zueinander stehen. Entweder indem sie dabei mehr in ruhigem Nebeneinander, jede für sich, bleiben oder indem sie zusammentretend gleichsam eine neue Melodie, die alles beherrschende, auf den Schild heben. Wie die Liebe aus Sehnsucht, Hoffnung, Furcht, Jauchzen und Klagen zusammengesetzt sein kann, wo alle die verschiedenen, ja widerstrebenden Gefühle sich in dem einen Liebesgefühl vereinen, so eine solche Hauptmelodie mit den Melodien, aus welchen sie zusammenströmt. Breit, mächtig legt sie sich darin auseinander, ein harmonisches Mit- und Durcheinanderfluten von Tönen, einem Strom mit seinem klaren, stetigen Strömen, seinen Wirbeln, seinen Fällen, seinem Auseinandergehen, seinem Sichvereinen vergleichbar.

Derartige Erweiterung der Harmonie bedeutet immer Erweiterung der Empfindungen. Das Einfache und Komplizierte, das Trockne wie Ueberspannte, das Harmonische wie Verworrene, Ringende, Disharmonische u. s. w. des Gefühls einer Zeit findet in solcher Weise seinen Ausdruck, falls man nicht bei dem Abklatsch alter Formen beharrt. Das Wahrhaft-Schöne bleibt ewig, aber es hat unzählige Erscheinungsformen.

Da nun der Musiker wie jeder andere Künstler Sohn seiner Zeit ist, so werden wir auch in der Musik deren allgemeine Strömungen erkennen können. Man vergleiche etwa die Werke von Delacroix, Victor Hugo u. s. w. mit dem, was Berlioz, Fr. Liszt und die dahin gehörende Schule wollten und brachten hinsichtlich der Technik und in musikalischen Bildern, in denen das Ungewohnt-Charakteristische und das blendende Kolorit, spannende fremdartige Lebensskizze oder bis zum Extrem gehende Leidenschaft für das eintritt, was man sonst die bedeutende Idee nannte.

Sehen wir, woher der Tonkünstler das Material nimmt. Die menschliche Stimme und die Instrumente liefern die Töne. Jeder Ton muß genau hergerichtet sein, wie ein fertig einzufügender Baustein, wenn wir hier des Schlegelschen Vergleiches Erwähnung thun, den man so oft findet, daß nämlich die Architektur eine gefrorene Musik genannt wird. In einem Ton-

werke sehen wir gleichsam ein durchsichtiges Gebäude, dessen ganzes Gefüge durch und durch erschaut wird, wo deshalb jeder Ton rein, klar, wohl gefügt sein muß, wie viele hunderte auch zusammenwirken, im Gegensatze zu der Architektur, wo wir nur die Oberfläche sehen und aus dieser auf das innere Gefüge, auf die sichere Konstruktion schließen können und deshalb zu schließen wünschen. Beim Tonwerke wird jeder Fehler des Zusammenbaues, die geringste Unregelmäßigkeit des kleinsten Teiles dem Kundigen sogleich wahrnehmbar. In dem vielzähligen Getriebe des Aufbaues schrillt doch jeder unreine Ton verletzend hindurch. Deshalb wird auch von dem nur ausübenden Musiker Künstlerschaft in seiner Art verlangt; man könnte sagen: nie darf er ein gewöhnlicher Maurer, sondern stets muß er zum wenigsten ein durchgebildeter Steinmetz sein, wenn er auch nicht immer ein echter Bildhauer ist.

Die Menschenstimme, dann Werkzeuge aus dem Stoff der unbeseelten oder der toten, einst beseelten Natur dienen zur Hervorbringung der Töne für ein Kunstwerk. Unbrauchbar ist die sogenannte beseelte, lebendige Natur außer dem Menschen. Zu dumpf und geistig beschränkt, um auf die Absicht des Menschen eingehen zu können, zu eigenwillig und selbständig, um nur als Instrument zu dienen, können ihre Geschöpfe höchstens zu Kunststücken verwandt werden; manche Vögel lernen z. B. nachpfeifen u. dergl.; für die Kunst sind sie weiter nicht verwendbar, so wohlgefällig sie auch durch ihre Töne werden können, wie dies beim Naturschönen angeführt worden.

Das Mineral- und Pflanzenreich liefert die verschiedenartigsten Instrumente, dann aber auch vielfacher Stoff aus dem Tierreich. Vielleicht hat dieser unter den frühesten dienen müssen, wenn er auch in gröberer Weise benutzt seinen Ursprung deutlich zu verraten scheint. Dumpf wie das Gebrüll des Stieres ist der Schall des Stierhorns; dumpf rasselnd der Schall des hohl gespannten Fells. Dann aber lernte man aus dem tierischen Stoff auch die Sehnen u. s. w. verwenden. Im Saiteninstrument ward der Klang, die Toninnigkeit dieses Gebietes gleichsam gefunden und entfesselt. Es würde hier zu weit führen, tiefer auf die ästhetische Verschiedenheit dieser, den genannten Gebieten angehörigen Tonwerkzeuge einzugehen. Die Glocke, die Orgelpfeife und die Violine, letztere in Ermangelung der mit Saiten überspannten Schildkrötenschale etwa, mögen genannt werden als Vertreter des Mineral-, Pflanzen- und Tierreichs. Bekanntlich finden die mannigfachsten Verbindungen statt. Einen bedeutenden Unterschied macht bei den Instrumenten die Art ihrer Benutzung, wie sie zum Tonerzeugen gebracht werden.

Hier wollen wir einzelne Instrumente herausgreifen und sie kurz zu charakterisieren suchen.

In einigen Fällen ist die Klangfähigkeit der Materie in der Weise benutzt, daß durch Form und Lage eine möglichst ungehinderte Entfaltung auch bei bloß äußerlichen Naturbewegungen ermöglicht wird. In der Aeolsharfe ist z. B. der Wind der Musikant, welcher die Saiten rührt und ihr die natürlichen, dem kunstgewohnten Ohr des Menschen so übernatürlich scheinenden Klänge entlockt. In der Orgel werden ebenfalls die Pfeifen nur von der Luft in tönende Bewegung gebracht; aber mittelbar spielt sie der Mensch. Während daher die Aeolsharfe nicht in das Bereich der Tonkunst gerechnet werden kann, weil die bewußtlose Macht der Natur allein in ihr wirkt, gehört die Orgel zu den gewaltigsten Instrumenten der Tonkunst. Der Künstler lenkt und ordnet die dienstbar gemachten Naturkräfte, ohne freilich persönlich auf sie zu wirken. Ein eigentümlicher Zauber und eine eigentümliche Kraft liegt darum in dem genannten Instrument. Gewaltig, groß, starr, durch keine menschliche Zuthat beeinflußt, in den leisen Tönen, wie in deren mächtigstem Sturm immer selbständig, ist das Tongebiet der Orgel. Der Spieler öffnet den Luftströmen die Pforten und weist ihnen die Wege; aber er kann an die Töne selbst nicht rühren, sie nicht durch seine Kraft verhärten oder durch seine Weichheit schmelzender machen. Er läßt sie tönen, läßt sie brausen, aber es ist, als ob er nur die Naturkraft entfesselt, daß sie ihre gewaltige Tonmacht verkündige. Die Stärke der Töne und die große Anzahl, die von dem einzelnen Spieler gleichzeitig erregt werden kann, dann die Veränderlichkeit der Klangfarbe, macht die Orgel zu einem der bedeutendsten Instrumente; sie ist massenbeherrschend, Raum füllend, wie sie gewaltig, harmonienmächtig erbraust. Wie der Sturm der Luft den Gesang des Menschen übertönt, so die Macht ihres Tonwindes. Auf den Zusammenhang der Gottes- und Naturverehrung braucht nur hingewiesen zu werden; wie doch immer der Mensch Gott in der Natur und ihrem mächtigen Walten erblickt hat, so dient auch heute noch, trotz aller Subjektivität, die Orgel, der Ausdruck steter, objektiver, gewaltiger Naturkraft, als das hauptsächlichste Tonwerkzeug, welches in der christlichen Gottesverehrung gebraucht wird. Bei keinem andern Instrument findet in den Tönen ein solches Loslösen von der Subjektivität des Menschen statt. Der Mensch spricht in der Flöte, dem Horn, der Geige; in der Orgel rauscht gleichsam eine höhere, in ihrer Kraft die menschliche überragende, sie erdrückende Macht. Die Religion wird weichlich, subjektiv, sentimental aufgefaßt, wenn für sie vorzugsweise Blas- und Saiten-

instrumente zur Anwendung kommen. Rein menschlich aufgefaßt, benutzt sie die subjektiveren Instrumente, den Gesang, und wo sie verstandesgemäß ist, die Sprache. Wo ein bloßer Naturdienst untergeordneter Art herrscht, beschränkt sie sich auf die Naturtöne der einfachsten Art; Schellen, Trommeln, Metallstäbe, Lärm, Geklapper, Gerassel, Dumpfes und Gellendes verkünden die niedere Stufe; reine Klänge, seelenvolle Melodie, Harmonie, Ordnung, Schönheit und Kunst mit einem Worte fehlen. Leicht mag man in dem Gebrauch des Tönenden in der christlichen Religionsübung dessen tiefe Bedeutung nachspüren. Die eherne Glocke läutet vom Turm; wandle durch Feld und Au und höre ihre Klänge, ob du nicht die Natur mitfeiern fühlst. Es ist der einfache, naturmächtige Klang der Glocke, der gänzlich frei ist von der menschlichen Subjektivität, der am besten zu der weiten Natur in ihrer Ursprünglichkeit stimmt. Die Glocke ist die allgemeinste Naturstimme, aber durch eine einfache schöne Klangordnung dem menschlichen Schönheitssinne dienend. Der Dichter möge das Gesagte noch näher bringen:

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch eine Morgenglocke nur;
Nun Stille nah und fern!

Anbetend knie ich hier.
O süßes Grau'n! geheimes Wehn!
Als knieten Viele ungesehn
Und beteten mit mir.

Der Himmel, nah und fern,
Er ist so klar und feierlich,
So ganz, als wollt er öffnen sich.
Das ist der Tag des Herrn!

So singt Uhland uns so schön die geheime Macht der Glockenklänge, die wir auf weiter Flur hören.

In der Orgel tönt eine reine Naturstimme wie in der Glocke, aber reich geordnet, künstlich zusammengestellt und weit künstlicher bewegt. Gibt die Glocke schöne Klänge, so eröffnet die Orgel gleichsam den schönen Kosmos. Sie paßt zum großartigen Bauwerk des Menschen, zur starren, mächtigen Architektur. Schon die Bildnerei ist ihr zu subjektiv, noch mehr die Malerei, wenn diese Künste nicht etwa durch architektonischen Stil ihr anpassender gemacht werden. Die Orgelmusik verträgt sich nicht gut mit dem Gott der

Bildnerei noch mit Heiligen. Was hat sie mit Menschenbildern zu thun, wenn sie als Stimme der Verehrung oder auch als Stimme des Göttlichen, für das sie eintritt, erbraust? Der mächtige Dom und sie sind sich genug. Die Gottheit und göttliche Verehrung in Menschenbildern führen zum Gesang und zu den subjektiven Instrumenten, hauptsächlich aber zu jenem; der nüchterne Rationalismus begnügt sich am liebsten mit Prosasprache, selten hebt er diese durch den Gesang in die Region der Phantasie. In dieser Weise wird man aus der Idealgestaltung der Musik manche interessante Einsicht in das Gebiet der höchsten Idealvorstellungen thun können, denen als göttlichen die Musik geweiht wird. Wo die Gottesverehrung nach unseren Begriffen unsinnig ist, wird auch, wie schon gesagt, eine unsinnige, meistens nur aufregende, blindleidenschaftliche Tonerregung herrschen. Der Fetischverehrer haut die Metallplatte, rummelt das steingefüllte hohle Holz, schlägt das Fell der Trommel. Reine Naturverehrung lauscht den Stimmen der Tierwelt, dem Branden der Wellen, dem Rollen des Donners, dem Rauschen des Waldes. Doch genug; die Zusammensetzungen, wie z. B. der Orgel, des Gesanges, der Instrumentalmusik, der Sprache u. s. w. in der christlichen Religionsübung lehren auch in dieser Beziehung ihren umfassenden Charakter.

Bei den Blasinstrumenten ist der Atem des Menschen Ton erzeugend. Der Charakter des Instrumentes tritt hier also in unmittelbare Verbindung mit dem Eigenartigen des Menschen. Von den tönenden sogenannten Blechinstrumenten möge hier die schmetternde Trompete genannt werden, deren helle Vibrationen aus aller Ruhe jagen, dann die gewaltige, durchwühlende Posaune, das in seinen Tönen weichere, ziehende, unsere Stimmung gleichsam tragende Horn. Die Holz- oder Rohrinstrumente sind im Ton weniger klingend, weicher, sind auch nachgiebiger gegen den Anhauch. Bei den Blechinstrumenten ein voller, ungebrochener Luftstrom, der erst zusammengehalten, dann kräftig hinausschallt mit einer ehernen Straffheit und Fülle. Bei den Rohrinstrumenten steht das Material und der Ton dem Menschen gleichsam näher, aber es fehlt das Markige, Feste des Tons der oben genannten Metallinstrumente. Hier ist die weiche, charakterlose, sentimentale Flöte zu nennen, die scharfe Pikkolflöte mit ihren spitzen Tönen, die, mit der Trommel vereint, aufstachelt, während die Trommel forttreibt, dann die sinnliche, als solche unübertrefflich ausdrucksvolle Klarinette, die eindringliche, nervöse Oboe u. s. w.

Unter den Saiteninstrumenten bilden die Streichinstrumente eine eigene Abteilung. Die über einen Resonanzboden gespannten Saiten werden mit einem Bogen gestrichen, auch wohl durch die zupfenden Finger in Bewegung gesetzt.

Tierisches Material ist hier Ton gebend. Die Einwirkung des Menschen, welche den Ton erzeugt, ist bei ihnen eine mehr mittelbare, indem gewöhnlich nur Bogen und Saite, letztere freilich durch den Fingerdruck beeinflußt, in tönende Berührung kommen. Anderseits erlaubt aber das Streichinstrument wieder die größte Einwirkung des Künstlers; er kann es so frei wie keines der oben genannten Instrumente behandeln. Der Bläser hängt von dem Atem ab, der lebensbedingend und nicht in einer Weise zu beherrschen ist, wie die leicht gehorchende, zum Dienen bestimmte, von den Lebensfunktionen unabhängige Hand, welche nach der Willkür des Saitenspielers den Bogen führt. Freilich die Klangkraft der Blasinstrumente fehlt. Das Streichinstrument gibt den Ton nicht in der Fülle des Metalls her, welches gleichsam freudig sein Tonleben verkündet, kräftig, nachschallend. Beim Bogeninstrumente ist leicht der Ton unwillig; tierische Widerspenstigkeit, etwas Gequältes, Weh, Wimmern schallt eher daraus und nur hohe Kunst vermag etwa die Violine so zu handhaben, daß die Töne ganz rein, klar, freudig hervorbringen. Statt der metallenen Klangfülle aber hat das Streichinstrument einschneidende Macht, seelische Empfindungskraft wie kein anderes. Trotz des mehr unmittelbaren Zusammenwirkens von Künstler und Instrument beim Blasen, kann weder Metall noch Holz eine so innige, empfindende Sprache reden, wie das Streichinstrument, wenn in Künstlerhand Bogen und Saiten unsagbares Weh, unsagbaren Jubel ausdrücken. Einen großen Vorteil bietet das Streichinstrument durch die Möglichkeit, die Töne beliebig zu dehnen, zu binden, zu verschmelzen, dann durch die schon angeführte Leichtigkeit der Bewegung. Anderseits ist es schwierig; kein Ton liegt da für den Spieler fertig, bereit. Kein Instrument fast ist so mißtönig, so widerwillig sich sträubend bei schlechter Behandlung.

Voran steht unter den Streichinstrumenten die Geige — wohl die Königin aller Instrumente genannt. Schwer ist sie zu charakterisieren. Es gibt nichts Unausstehlicheres als sie, wenn sie in schlechten Händen ist; sie ist reibend, kratzend, klanglos, widerspenstig; aber dieses eigensinnige Ding, welches jeden Ton schnarrt und unrein gibt, wird in der Hand des Meisters das gehorsamste Werkzeug, welches sich denken läßt. Weich, süß, rein, luftig wie ein Hauch wird sie dann und doch immer wieder kann sie mit Schärfe, ja gleichsam mit Wut sich in die wildesten Leidenschaften stürzen. Sie gerät in Zorn, Verzweiflung, fällt in Jammer und Wehklage, wie weh und wild der Künstler empfinden mag. Und sie kann jauchzen, so hell, so klar! Am schönsten scheint sie in Verbindung mit anderen Tönen, wo ihre Innigkeit

gegen diese so recht zur Geltung kommt, wo sie ihre herrlichen Eigenschaften leicht und frei über jenen schwebend entfalten und dabei die Schärfe ihres Klanges durch jene weicher schmelzen lassen kann. Weicher im Ton, aber kräftiger, weniger zu wilden leidenschaftlichen Ausbrüchen geeignet ist die Bratsche. Sie kann nicht so übermächtig in Freude und Verzweiflung stürzen; sie hat etwas Nachdenklicheres, wenn solche Gleichniswörter erlaubt sind. Machtvoll im Ton ist das Violoncello, doch hat es etwas Bedecktes: nach oben wird es leicht näselnd, die hohen Töne sind nicht mehr sein Reich. Eine tiefe, kraftvolle Innerlichkeit spricht sich in ihm aus. Erschütternd wirkt es in leidenschaftlichen Gängen. Wie wenn ein kräftiger Mann in Qual, die er unterdrücken will, ausbricht — Mannesleidenschaft, Mannesflehen, Mannesverzweiflung spricht im Violoncell. Eben darum kann es aber auch sehr komisch erscheinen, wenn es scherzt. Gleichnisse sind oft recht thöricht. Aber Violine und Violoncello mögen mit einer leidenschaftlichen Frau und einem kräftigen, doch gefühlvollen Mann verglichen werden. Der Kontrabaß ist dann die Stütze dieser Tonpersonen, Vater oder Vormund, wenn wir jene zwei im Scherz das zusammengehörige Paar nennen dürfen; die Bratsche ist Bruder der Geige, noch ein Jüngling. Der Kontrabaß bewegt sich in der Tiefe; fest, machtvoll, nicht zu geschwind geht er seinen Weg. Seine Sprache ist gewichtig, gewaltig in der Aufregung; dumpf, drohend ist sein Zorn. Zu Tändeleien ist er nicht mehr geeignet; er wird dann wenigstens leicht komisch. Im Quartett verbindet er sich gern mit der Bratsche, aber Geige führt doch die erste Stimme, jubelt, schluchzt, weint. Trotz der leidenschaftlichen Szenen, welche sie zusammen aufführen, welche namentlich Geige und Violoncello haben, über die Bratsche sich bekümmert, Baß oft zürnt, — die Schwester der Geige, die zweite Violine, die meistens zu ihrer Schwester steht, aber doch ruhiger ist, wollen wir hier nicht berücksichtigen — bilden sie doch zusammen die schönste Harmonie. Wie weit sie auch auseinandergehen, sie gehören doch zu einander; ihre Verschiedenheiten bringen reiches Leben; Schläfrigkeit ist das ihnen verhaßteste. Es ist in ihnen ein herrliches Zusammenwirken, welches zum Muster dienen könnte für das Zusammenwirken verschiedener Charaktere, die freilich innere Einheit haben müssen.

In den Reißinstrumenten werden Saiten durch Reißen, Zupfen bewegt. Der Ton ist je nach den Saiten — metallenen, tierischen, umsponnenen — verschieden. Vom tiefen, vollen, glockenartigen Klang geht er bis zum leichtesten, luftigsten Gesäusel und gleichsam weinenden Verhauchen, wenn der Ton der Saite verzittert. Die unmittelbar in Bewegung setzende Hand ver-

mag einen nicht geringen Einfluß durch Weichheit, Härte des Griffs u. s. w. auszuüben. Doch übergehen wir hier die Harfe, die Laute, die klingende Zither, die Guitarre u. a. Werfen wir unter den vielen Instrumenten nur noch einen Blick auf das Klavier. Hämmer, welche von den durch die Finger geschlagenen Tasten in Bewegung gesetzt werden, schlagen metallene Saiten an. Man kann schon daraus ersehen, daß das Klavier ein mehr objektives Instrument ist, welches die Subjektivität des Künstlers nie in einer Weise zu durchdringen vermag, wie z. B. Klarinette oder Geige. Der Ton liegt fertig. Er kann durch Drücken, Ziehen nicht so festgehalten, dadurch nicht so innerlich gemacht, nicht geschmolzen, nicht in einen anderen Ton übergezogen werden. Es findet freilich der größte Unterschied beim Spielen statt; der wahrhaft künstlerische Klavierspieler hat die Kraft, im Anschlag sein Gefühl durch all die Mittelbinge hindurch noch elektrisch auf den Ton wirken zu lassen, aber, wie schon gesagt, ist diese Empfänglichkeit des Klaviers doch verhältnismäßig sehr gering. Die Töne sind kurz, schnell verhallend, wodurch für die einfache Melodie ein empfindlicher Mangel entsteht, indem die Töne nicht die rechte Verbindung im Nacheinander bekommen. In gewisser Hinsicht wird dieser Mangel durch die große harmonische Fähigkeit gut gemacht. Die Anzahl der Saiten, die Anwendung der zehn Finger, die Sicherheit im gleichzeitigen Greifen mehrerer Tasten, für deren Anschlag die Töne alle bereit liegen, ermöglicht diese Ausbildung der Harmonie. Als ein Mangel erscheint dabei nur die Uebereinstimmung in der Klangfarbe, die einer wirklich polyphonen Behandlung entgegensteht. Dadurch, daß alle Töne des Klaviers dem Spieler zugerichtet sind und nur seines Klopfens bedürfen, um lebendig zu werden, wird das Instrument sehr bequem, aber auch der echten Kunstausbildung leicht gefährlich; jeder meint spielen zu können, der seine reinen Töne hervorklopfen kann. Nur zu leicht wird es dadurch Fingerarbeit und führt zur musikalischen Flachheit. Uebung im Notenlesen und Uebung der Finger, ein gefühlloses Notenspiel gilt oft für Kunst. Künstlerisches Durchdringen ist schwierig; sein Mangel nur dem Kenner bemerkbar.

Die Vorzüge des Klaviers, daß es allgemeine musikalische Bildung verbreitet, daß es durch Uebertragung doch auch ein vielstimmiges Tonwerk zur Anschauung bringen kann u. s. w. sind so bekannt, daß ich sie nicht näher auseinanderzusetzen brauche. Carriere vergleicht es trefflich mit dem Kupferstich gegenüber dem Farbengemälde reicher zusammengesetzter Instrumentalmusik. Man könnte es auch den Blei- und Tuschkasten nennen, wenn man die übrigen Instrumente mit den Farben der Palette vergleichen wollte. Es

dient trefflich zum Entwerfen des musikalischen Kartons und zu dessen Erprobung hinsichtlich der Licht- und Schattenwirkung, der in den Farben dann zur Ausführung kommt. Bekanntlich muß das geduldige Klavier aber auch ebenso den Sünden der Dilettanten dienen, wie die Bleifeder und die einst so beliebte Tusche es müssen zu all den Skizzen, Nachzeichnungen, selbständigen Versuchen u. dgl.

Durch die Instrumente wird das Tonleben der Natur in gewisser Weise dienstbar gemacht und gezwungen sich zu zeigen. Es versteht sich, daß der Künstler sich der Gesetzmäßigkeit jedes Instrumentes zu fügen hat; (so wenig das Material beim Bauen Willkür verträgt, so wenig und noch weniger hier; wie dort der Künstler Wesen und Erscheinung in seiner Harmonie zu zeigen hat, so hat er auch der Eigenartigkeit des von ihm benutzten Tonmaterials Rechnung zu tragen.) Unwahrheit kommt heraus, wo der Tondichter unbekümmert um den Stil, den jedes Instrument in sich trägt, mit ihm willkürlich verfährt, Unwahrheit oder Abgeschmacktheit; ebenso wenn der spielende Künstler es nicht stilgemäß behandelt. Ein Instrument zu den Leistungen eines andern zwingen, ist ein Kunststück, hat aber selten etwas mit der Kunst zu thun.

Was das Tonmaterial der menschlichen Stimme anbelangt, so wurden die Unterschiede der Klangfarbe nach Geschlecht und Alter schon angeführt. Das weibliche und das unentwickelte männliche Geschlecht singt Sopran (Diskant) oder Alt. Tenor und Baß ist die Stimme des Mannes. Weiter ist hinzuweisen auf den Unterschied der Brust- und der Kopfstimme (Falset, Fistel). Bei jener ist der Ton voll, frei; sie ist die natürliche, in der sich die gewöhnliche Sprache bewegt und welcher auch das gesungene Wort hauptsächlich zufällt. Die Kopfstimme wird durch Verengerung der Stimmritze erzwungen, bei ihr ist die Kehle mehr zu einem bloßen Instrument gemacht, wodurch auch die Töne, welche ohne Wortstütze gebraucht werden, ihr besonders zufallen; so z. B. beim Jodeln, wo sie instrumentartig wirkt. Die Charakterunterschiede der Stimmen sind bekannt. Der Sopran ist Ausdruck der Weiblichkeit, mit all den eigentümlichen Kräften und Schwächen des Weibes — rein, klar, sanft, scharf, leidenschaftlich, kurz alle weiblichen Gegensätze zeigend. Tiefer, milder, gehaltener ist der Alt. Die Kinderstimmen zeichnen sich aus durch Reinheit und Unschuld; die Naivetät, das Inbrünstige und doch so Beschränkte macht sie oft zu unübertrefflichen Instrumenten. Tenor ist wie jugendliche, feurige Manneskraft; Baß ist gesetzter, rauher, dröhnender. Dazwischen der Baryton, wie zwischen Sopran und Alt der Mezzo-Sopran

gesetzt wird. Gewöhnlich verbindet sich mit der musikalischen Geltendmachung der Stimme das Wort, die Sprache. Nur ausnahmsweise wird der Ton an sich von ihr gebraucht, wie z. B. im Triller, bei Stimmübungen u. s. w.; wir werden nur das gesungene Wort in Betracht ziehen.

Die menschliche Stimme und damit der Gesang, dem die Sprache den Text gibt, hat die sympathischste Wirkung auf den Menschen. Nichts vermag so in unser Gefühlsleben hineinzugreifen, so unmittelbar uns nach den verschiedensten Empfindungen zu erregen und zu ergreifen. Vom Menschen zum Menschen geht die direkteste Mitleidenschaft, wogegen wir alle anderen Töne uns seelisch erst in unsere eigene Sprache übersetzen müssen. Ist doch der Tonausdruck überhaupt der erschütterndste nach Schmerz oder Freude und darin der rechte Uebertrager des Innenlebens. Der Anblick stummer Leiden hat z. B. lange nicht die Gewalt, wie wenn wir den Schrei, das Jammern, das Aechzen, Stöhnen hören, wie anderseits das Jauchzen, das Lachen wieder hinreißt. Was nun aber in dieser Weise vom Menschen zum Menschen dringt, wirkt unmittelbar mit voller Macht.

Mit Recht hat man gesagt, daß der menschliche Gesang zur Instrumentalmusik sich verhalte, wie die Plastik zur Architektur. Was der Instrumentalmusik nach dieser unmittelbaren Gefühlskraft abgeht, hat sie in ihrer Art durch größere Mannigfaltigkeit und Umfang ihrer Tonmittel voraus, und darin hat sie entsprechenden Ersatz zu suchen, nicht um ihre Leistung jener ähnlich zu machen, sondern um in ihrer Weise ihr Höchstes zu erreichen.

Man teilt die Musik ein in Vokal- und Instrumentalmusik und bildet aus der Vereinigung beider ein drittes Glied, somit auch in der Musik die Dreiteilung durchführend.

In der Vokalmusik finden wir die Erhebung der Stimme zum Gesange, d. h. ein gesteigertes Gefühl hebt Höhe und Tiefe, Länge und Kürze der Wortsilben bedeutender hervor; die Gefühlserregung tritt in Erscheinung in höheren und tieferen, längeren und kürzeren Tonwellen, danach die Worte nun gehoben und gesenkt, gedehnt und gekürzt werden. Es wurde oben bemerkt, daß eine begriffene Empfindung oder Wahrnehmung im Worte offenbar wird; auch das allgemeine Gefühl, ja dieses zuerst, wird sich natürlich in der Tonbewegung verraten, so z. B. im Singen des noch sprachunkundigen, d. h. noch nicht begreifenden Kindes, wie ein Gleiches geschieht beim Vorsichhinsummen des Erwachsenen, darin er der allgemeinen Stimmung Ausdruck gibt, ohne sich auf Wort oder Gesang u. s. w. zu konzentrieren. Aehnlich der all-

gemeine Gefühlsausdruck, der keine Worte braucht, beim Jodeln, beim Trällern u. dergl., bei dem etwa rein körperliche Lust oder das allgemeine Wohlgefallen an Tönen Ursache ist. Wo die Sprache aber zum Gesange gesteigert werden soll, da muß eine Gefühlserregung zum Grunde liegen. Das Gesprochene muß also dazu stimmen. So fern mit den Worten keine Empfindung zu verbinden ist, ist überhaupt kein Empfindungsausdruck, d. h. keine Musik dazu möglich, wenn keine Unwahrheit, kein Unsinn herauskommen soll. Die Abstraktion, alles Rein-Verständige ist also ausgeschlossen. „Der Verstand ist a priori gesetzgebend für die Natur als Objekt der Sinne, zu einem theoretischen Erkenntnis derselben in einer möglichen Erfahrung," mit diesen Worten Kants kann kein Komponist etwas anfangen, es sei denn, daß er sein Verständnis durch klare Töne, seine Unklarheit über das Gesagte durch ein trostloses Tondurcheinander in der Begleitung kundgeben wollte. Im ganzen Satz kommt kein musikfähiges Wort vor. Die Musik verlangt Affekt, Gefühlserregung. Sobald man nicht bloß empfindet, sobald man denken muß, also z. B. für jede Begriffsbildung, jeden Witz u. dergl., hört die eigentümliche Kraft der Musik auf.

Jede mit Gefühlsstimmungen zusammenhängende Rede läßt sich musikalisch behandeln. Leicht ist aber zu ersehen, warum der Tonkünstler sich so gerne der Dichtung zuwenden wird. In ihr, welche ebenfalls keine Abstraktion duldet, sondern auf der sinnlichen Lebendigkeit beruht, ist eine gesteigerte, seelische Erregtheit wirksam. Dadurch treffen manche künstlerische Ordnungen der Tonkunst und Dichtkunst zusammen. Eigentliche Gefühlsdichtung ist an sich schon musikalisch, ist Musik, verlangt Musik, weil sie aus allgemeinen Gemütszuständen gleichsam tönend aufwallt und den poetischen Ausdruck erst während dieses inneren, oft gänzlich unklaren Gefühlswallens findet, von dem der Lyriker nicht selten am wenigsten Rechenschaft geben kann.

In verschiedener Weise kann die Tonkunst an die Rede herantreten.

Am einfachsten steigert sich die Rede zum Gesang. Das Gefühlsmoment der Worte schlägt durch und hebt das Ganze aus der unbestimmten Musik, darin jede Rede erklingt, in die bestimmte, reine, gemessene, also der Kunst entsprechende. Das Wort wird dann nicht bloß in seiner verstandesmäßigen Bedeutung, sondern auch im Gefühlsausdruck gebraucht. Eine musikalisch-dramatische Bewegtheit der Rede tritt ein. Oder die Sprache wird nicht tonkunstmäßig gehoben. Sie steigert sich nicht über den Ton des Sprechens, wird innerhalb dieser Grenze aber mit der höchsten Kraft der Empfindung durch Betonung, Klangfarbe u. s. w. behandelt. Aber ein Instrument tritt

mit seinen Klängen hinzu. Akkorde tragen die Stimmung des Redenden; dumpfere oder hellere, langsamere oder schnellere Klänge, Wohlklang oder auch ein schneidender Mißklang dazwischen geben die einfache Begleitung, in ihrer Allgemeinheit durch ihre Verbindung mit der Rede allgemein verständig. Wort und tragende, allgemeine Stimmung sind gegeben. Oder die Stimme schwillt zum Gesang an: dieselbe Begleitung bleibt. Oder die Musik tritt wetteifernd zur Rede. Sie begleitet den Gesang in denselben Tönen. Die Stimme hat dann eine Verstärkung erhalten, die ergreifend wirken kann, weil sich gleichsam das Außermenschliche mit ihr verbindet und ihr zu Hilfe kommt. Oder die Musik tritt frei an den Gesang und führt mit aller ihr zu Gebote stehenden Kraft die Gefühlsbewegung aus. Sie benutzt ihre Vielstimmigkeit. Sie gibt allgemeine Stimmung und stützt den Gesang; mit diesen Tönen begleitet sie; jene läßt sie die Nebenstimmungen oder die sonst dem Gesungenen entsprechenden ausdrücken. Melodie und Harmonie läßt sie zusammen erklingen. Die Beschränktheit der Rede, welche, je klarer sie ist, desto bestimmter, konzentrierter wird, ergänzt sie durch ihre Allgemeinheit. Der Sänger, welcher z. B. singt: „Ach mein Herz ist tief bewegt", drückt, wie manches er auch hereinklingen lassen kann bei hoher Kunst, trotz der Allgemeinheit dieser Worte doch hauptsächlich nur ein Gefühl aus oder wenige, z. B. ein weichschmerzliches. Die Musik aber in ihrer Macht im Nebeneinander läßt etwa Kraft, Weichheit, Freude, Innigkeit, Bedrückung, Unruhe, was nur alles bei einem Gefühl jener Art mit und durcheinander wirksam werden und was sie durch Folge der Bewegung, Harmonie u. s. w. ausdrücken kann, hinzutönen und gibt uns somit gleichsam das All dieser Empfindung. Um den Kern des Gesanges fluten alle Empfindungen tönend, dienend, erhöhend.

Wo der einzelne Sänger sich also durch oft wiederholten Gesang der gleichen Worte helfen muß, indem er bei jedem Nacheinander eine neue Empfindung vorwalten läßt und so den Umfang seines Gefühls, das er bei jenen Worten empfindet, zum Verständnis bringt, da kennt die Musik keine Schwierigkeit. In Harmonien bewältigt sie die ganze Tiefe des Gemüts. Schlag auf Schlag kann sie uns den weitesten Ueberblick geben. Natürlich braucht sie hierzu nicht Instrumente allein zu nehmen. Sie kann auch eine Mehrheit von Stimmen benutzen. Zu dem Gesang des einzelnen tritt ein zweiter, durchaus gleicher hinzu. Diese Gleichheit wird verstärken, nur in der Macht und Fülle verändern. Wenn zwei oder hundert oder tausend Menschen in gleicher Stimmlage und auf denselben Tönen Gesang anstimmen, so haben

wir eine solche Verstärkung. Die erste innere Veränderung, die geringste freilich erscheint, wenn zwei Stimmen in der Oktave miteinandergehen. Ein neuer Ausdruck kommt hinzu; die ästhetische Bedeutung der Höhe und der Tiefe kommt zur Geltung. Sobald aber mehrere Stimmen nun in freieren Harmonien einander begleiten, tritt die oben angeführte größere Vertiefung ein. Einheit des Gefühls umschließt alle, aber innerhalb desselben zeigt sich Mannigfaltigkeit. Ich brauche nicht auszuführen, wie in Terzett, Quartett u. s. w. die Verschiedenheit der Klangfarben mit den eigenartigen Gängen des Gesanges, welcher sich harmonisch zusammenfaßt zur schönen Toneinheit, die reichste Schönheit entfaltet, wie die Verstärkung jeder Stimme, dann Instrumentalbegleitung hinzutreten und so das großartigste, mächtigste Tonwerk entstehen kann, das in jedem Pulsschlage uns Gefühlsweiten eröffnet, unermeßlich, unendlich scheinende, die den Raumweiten des Auges nichts nachgeben. Ueberirdische Sphären scheinen zu tönen.

Noch eine Verbindung des Gesanges mit der reinen Tonbewegung könnten wir anführen. Aus den durch die bloßen Töne in schöner Weise verkündeten allgemeinen Zuständen und Gefühlen, die sehnsüchtig, immer sehnsüchtiger nach bestimmterem Ausdruck ringen, wird gleichsam der Gesang geboren, in den dann alle Ströme zusammenfluten. So in Beethovens neunter Sinfonie. Aber ein „Freude, schöner Götterfunken“ gehört schon dazu, eine in ihrer Allgemeinheit der Musik näherstehende Poesie, deren allgemeine Gedanken aber von der höchsten Kraft und Tiefe sein müssen. Uebrigens brauchte man diese Art kaum als eine eigene aufzustellen, indem sich die Musik auch dabei zu einer Ausführung und Verklärung der Poesie gestaltet. Die Ergänzung der Musik durch den Gesang und des Gesanges durch die Musik trifft darin zusammen.

Die einzelnen Formen des Gesanges, wie das die Rede musikalisch steigernde Recitativ, das einfache, in der Allgemeinheit der Empfindung sich bewegende Lied, die mehr persönlich bewegte, auch kunstvoller zusammengesetzte Arie, die Formen des Chors, der aus Recitativen, Arien, Chören u. s. w. zusammengesetzte Kantate können wir hier nicht ausführen.

In der Instrumentalmusik werden durch Instrumente erzeugte Töne gebraucht. (Es ward schon gesagt, wie auch die menschliche Stimme nur als Instrument auftritt, sobald sie nicht sprachlich gestaltet, z. B. beim Jodeln, Trällern, Pfeifen u. s. w., auch dort, wo beim Singen die gesungenen Worte nicht verstanden werden, sei es aus Unkenntnis der Sprache oder durch Undeutlichkeit, etwa bei einem sehr starken Chorgesang, ist der Gesang vielfach

von mehr instrumentaler Wirkung.) Wir können hier am deutlichsten den musikalischen und sprachlichen Unterschied ersehen. Mit allem Ausdruck, den eine Reihe von Instrumenten für den musikalischen Ausdruck von Zuständen bietet, kann niemals die Sprache nachgemacht, höchstens nur nachgeäfft werden. Es kann also die Musik nie die Sprache und ihre Bestimmtheit ersetzen, sowenig die Sprache die Musik in ihrer Eigentümlichkeit zu ersetzen vermag. Der Künstler hat in den Tönen ein Material, das er der musikalischen Idee und den musikalischen Gesetzen gemäß gestaltet. Ganz davon abgesehen, ob er von bestimmten Gedanken oder Empfindungen beim Schaffen des Tonwerks beseelt ist oder beseelt sein muß, oder nicht: sein Gedanke, seine Empfindung kann sich in Tönen nur in der dem Tonleben charakteristischen unbestimmten Weise ausdrücken. Es geht hier wie mit der Architektur. Auch der Architekt setzt in der Phantasie alle seine Ansichten, Gefühle u. s. w. architektonisch um. Seine Ansichten z. B. von der Größe des Berufs eines Königs, von dessen Macht, Reichtum u. s. w. werden ihm zu Größe, Höhe, Reichtum der Formen, den edelsten Verhältnissen, reichstem architektonischem Schmuck. Spezieller sprechen kann der Architekt nicht, der sich auf das rein Architektonische beschränkt und nicht bestimmtere Symbole, Plastik und Malerei zu Hilfe nimmt. So setzt der Tonkünstler alle Eindrücke, Gefühle, Vorstellungen, die ihn künstlerisch anregen, in Tonbewegungen um. Stimmung, Empfindung, Gefühl, Leidenschaft, alles das ist seelische Bewegung, welche sich mitteilt durch Veränderungen für die äußere Wahrnehmung — sichtbar in der Mimik und im Ausdruck, wie ihn die Plastik und Malerei wiedergeben, hörbar in der Veränderung der Töne nach Ausdruck und Art der Bewegung. Es ist dies eine allgemeine Sprache, jedem wenigstens nach den Hauptempfindungen und ihrem Ausdruck durch Sympathie verständlich, unmittelbar zum Gefühl des Hörers sprechend, während die Sprache erst mittelbar wirkt, indem wir uns nach den Begriffen der Wörter erst wieder die Empfindungen wie die Vorstellungen vergegenwärtigen und nachempfinden müssen. Der Ton als Ton des Gefühls setzt dagegen durch seine Bebungen unsere Nerven direkt in entsprechende Bebung: Qual, Jauchzen, Freude, Zorn u. s. w. teilen sich in dieser Weise mit und erschüttern und erregen im eigentlichsten Sinn den Hörer. Die Art, wie dies geschieht, ist unendlich verschieden vom einfachen Naturausdruck bis zum höchsten, feinsten Ausdruck der Kunst. Jede Individualität empfindet besonders und drückt sich auch in Lauten deshalb nicht genau wie alle übrigen, sondern besonders aus. Absonderlichkeit gilt natürlich auch hier nicht: sie ist unverständlich. Wenn nun der Musiker etwa

ruhige Heiterkeit der Seele nur in Tönen ausdrücken will, so ist durch ruhig schon die Art der Bewegung, durch heiter schon die Art der Töne im allgemeinen charakterisiert; also gemäßigte, nicht ungestüm wechselnde Folge klarer, nicht in der Klangfarbe überladener, dick aufgetragener, scharf kontrastierender Töne. Freude läßt das Blut schneller pulsieren, macht alle Bewegungen schneller, läßt manchmal gleichsam in die Höhe fahren, aufhüpfen, läßt aufjauchzen. Unruhe, Hast, Zerfahrenheit, Angst u. s. w. äußern sich in der Art der Bewegung und der Töne. Leidenschaften setzen sich zusammen nach ihren einzelnen Motiven; der Haß etwa nach dem schweren dumpfen Grollen und dem Aufblitzen und Ausfahren der nicht zu bändigenden Leidenschaft, wenn er mit dem Gehaßten zusammenstößt.

Die Musik ist, wie sich nach ihrem Inhalt von selbst versteht, eine unendlich weite Kunst, das formale Schöne, wie das Leben umfassend. Wie die bildende Kunst die soweit auseinanderliegenden Einzelkünste der Architektur, der Plastik und Malerei umschließt, so ist es ähnlich in der Musik. Sie ist auch gleichsam architektonisch, plastisch und malerisch. Sie baut architektonisch ihre Kunstwerke, indem sie in einer bestimmten Tonordnung eine musikalische Form (Motiv, ausgebildet zum musikalischen Satz, zum Thema) nimmt und durch Wiederholung, Versetzung, Verkehrung u. s. w. derselben, wobei sie in allem Wechsel doch immer dieselbe bleibt, das Kunstwerk gestaltet: eine künstlerische Manifestation des Werdens und Gestaltens eigentümlichster Art, in dem harmonischen Zusammengehen und dem Abstoßen des Disharmonischen auch eine Darstellung ihrer Welt durch Eros und Neikos. Die Plastik vertritt in ihrer Lebendigkeit, Beseeltheit, Geschlossenheit die ausgebildete Melodie; sie ist die Darstellung der Persönlichkeit. Der Malerei entspricht die Musik, wo sie mit mehreren auf einander wirkenden, sich bedingenden Tongängen wirkt und im Harmonienreichtum und durch vielstimmige freie Begleitung nun gleichsam die ganze Mitwelt musikalisch wiedergibt, ähnlich wie die Malerei die Handlung, die Landschaft, Licht und Schatten u. s. w. zu einem Ganzen verbindet. Auch die Musik kann die malerische Stimmung zu einer Hauptsache machen und die eigentliche musikalische Handlung verschwinden lassen; während sie fugierend, also architektonisch ihre Formen baut und durch Maß, Ordnung, Klarheit der Verhältnisse u. s. w. den musikalischen Verstand entzückt, wird sie in solchem musikalischen Tongemälde ausschließlich an das Gefühl sich richten; eine dominierende Melodie gibt in ihrer Art lebendige Gestaltung; wenn sie dramatisch bewegt ist, wendet sie sich an unseren Willen, beziehungsweise an unsere Leidenschaften.

Wir finden auch hier unsere alten Gesetze wieder. Es sind die einzelnen Formen nicht durchzunehmen, aber Symmetrie, Gleichgewicht, Gliederung, Gruppierung, Geschlossenheit u. s. w. werden darin überall zur Geltung gebracht. Es sei hier nur auf die Gruppenbildung der größten Musikwerke hingewiesen. Während bei den kleineren Kompositionen eine einfache Kettengliederung herrscht, zerfällt z. B. die Sinfonie in große, in sich wieder reichgegliederte Gruppen. Dort baut sich aus Satz und Gegensatz, aus Uebergang in die verwandte Empfindung oder in die feindliche, sich sträubende, aber dann doch harmonisch bewältigte, das Ganze auf. Durch alle diese Kettenglieder hindurch, in denen die Uebergänge ineinander greifen, kehrt die Reihe wieder zum Ausgangspunkt zurück. Der Tongang ist dadurch als vollständig abgeschlossen, als durch alle Stadien zur Beruhigung geführt gezeigt. Im Gruppenwerke ist innerhalb der einzelnen Gruppen ein Aehnliches, aber die Gesamtempfindung ist nicht derart, daß sie sich in dieser einfachen Weise völlig aussprechen ließe. „In der Sonatenform machen sich zwei Hauptmomente vor allem geltend. Die treten im ersten Teile gegeneinander, durchdringen, verdrängen sich im zweiten streitend, ringen sich durch verschiedene Tonarten, verändern das Geschlecht und gelegentlich ihre eigene Weise, einigen sich endlich im dritten Teile. Neben ihnen treten Schlußsätze, Anhänge, Einleitungen, Gänge auf, und alles dies sondert sich entschieden und will doch als ein Ganzes gefaßt und dargestellt sein“ (Marx). In vier, wohl auch in wenigeren oder mehreren Sätzen wird die eine umfassende Idee in der Sinfonie zum Ausdruck gebracht; Allegro, Adagio, Scherzo und Finale sind gemeiniglich diese Sätze: kräftig, ernst und gemessen, heiter folgen sie aufeinander. Das Finale faßt das Ganze mächtig zusammen. — Ueber welch eine Fülle musikalischer Gewalten der Tonkünstler disponieren kann, ward durch die Charakteristik einiger Instrumente wenigstens angedeutet. Gleichsam die ganze schöntönende Natur dient ihm zum Material.

Nehmen wir an, ein Komponist sei von dem Schicksal des Achilles dichterisch angeregt. Achill wappnet sich: Kampfstimmung; seine Drohung, sein Trotz, das Flehen seiner Mutter; er ist unerbittlich und stürmt zur Schlacht; Kampfgewühl; zwischendurch tönt es wie ferne Klage; es ist die Stimme der Göttin, welche weiß, daß ihr Sohn bald nach seinem Siege über Hektor sterben muß, ihre Frauen stimmen ein. Aber unerbittlich erdrückt der Held im Rachedurst und Mut seiner eisernen Seele dieses in die Schlachtenfreude und den Sieg hineinklingende Gefühl. Das zürnt, kämpft, jauchzt und klagt auch schon in Tönen. Triumph. Dann aber Tod des Achilles. Wunder-

bare Trauermusik löst den Sturm der Töne ab; aus den Wogen taucht Thetis mit den Töchtern des Meers, der Totengesang schwillt um den geliebten Sohn. Der Trauerchor der Griechen tritt hinzu, himmelan schallt die Klage, zugleich mit dem Heldenlobe; ewig, unsterblich wird sein Name sein, zu den Göttern wird er emporsteigen. Dies wäre etwa der Inhalt des Allegros und Adagios. Will der Komponist nun vielleicht die Festlichkeiten und Leichenkämpfe am Grabe des Achilles wählen? Oder will er sich vorstellen, die Seele des Jünglings werde von Thetis und den Nereiden zu den Inseln der Seligen über das Meer geführt: die Trauer ist den Ueberirdischen vergangen, wohl noch feierlich schallt es hindurch, aber Lust und Jubel herrschen vor; muß doch die Seele des Getöteten nicht hinab zu den traurigen Schatten, sondern zu den seligsten der Heroen, unsterblich, zu ewigem, göttlichem Glück. Jauchzen Elysiums und die Freude des Olymps beschließt das Ganze. Sieg, Tod und Verherrlichung des Erhabenen ist dadurch gegeben. Die Einheit des Ganzen herrscht in reicher Mannigfaltigkeit durch alle Stimmungen des Grolls, Mutes, Vertrauens, Sieges, des Todes, der Verzweiflung, der Lust, der Verherrlichung. Kriegerische Marschmusik, gesangähnliche, rhythmische, tänzelnde Lust u. s. w. wechselt hier mit einander ab. Helden, Götter, Göttinnen, Krieger, Weiber können gedacht sein. Alle finden ihre Stimmen, aber alles bleibt, wie sehr auch z. B. das Flehen der göttlichen Mutter, der Trotz des Sohnes, der Gesang der Meertöchter nach der Bestimmtheit des Gesanges ringen mag, doch innerhalb des reinen Tongebietes. Der Komponist spricht in dieser Weise in Tönen. Wenn er es uns aber nicht sagt, was ihn angeregt hat, so werden wir nie mit Bestimmtheit aus der Musik auf die Anregung schließen können, sondern nur im allgemeinen auf Vermutungen angewiesen sein! Wir hören nicht Achill, nicht Thetis, nicht die Griechenschlacht u. s. w., sondern nur erhabene, milde, flehende, kriegerische Musik u. s. w. (Ob z. B. Beethoven in der einen Sinfonie einen solchen Gedankengang zum musikalischen Ausdruck brachte, weiß der Verfasser nicht; er hört darin solches Schicksal göttlichen Heldentums.) Vom musikalischen Ausdruck genau alle Gedanken einer Dichtung ohne deren Kenntnis erraten, ist natürlich unmöglich, so unmöglich als man beim Lesen einer Dichtung genau wissen kann, wie ein Tonkünstler sie komponieren würde. Dies in Bezug auf solche Rückübersetzungen von Musik in Dichtung.

Eine bloße Nachahmung des Natürlichen durch die Töne ist ein Kunststück, kein Kunstwerk. Dies gilt z. B. für alle täuschend ähnlichen Nachahmungen von Stimmen — Menschen- und Tierstimmen —, welche mit

einem Instrument hervorgebracht werden. Doch kann der Widerspruch, welcher in einer solchen Nachahmung liegt, komisch behandelt werden. So finden wir denn auch Nachahmungen bei naiven, heiteren Stimmungen harmlos vom Tonkünstler gebraucht; wer dieselben mit Rigorosität verdammen wollte, würde zeigen, daß er keinen Scherz verstände. Kukuk mag rufen, Lerche singen, wo es hinpaßt. Etwas rein Schönes kann dadurch freilich nie entstehen; nur im Heiteren und Komischen ist dergleichen angebracht.

Durchaus bestimmt erscheint die formelle Behandlung der Musik. Hinsichtlich ihres Formwesens herrscht in ihr die strengste Regelmäßigkeit; das ganze System der Tonlehre ist aufs genaueste, ist mit mathematischer Genauigkeit geordnet, teils unbewußt nach dem Gefühl, teils mit Absichtlichkeit im Laufe der Zeiten. Mit diesen, einst geistig herausgefühlten und festgestellten Gesetzmäßigkeiten läßt sich nun vortrefflich operieren. So z. B., wenn irgend eine Harmonie angeschlagen und diese durch die verschiedenen Tonarten geführt wird. Auch hier kann ein, wenn auch unbelebteres Schöne herauskommen, wie formell auch der Tonkundige in dieser Art zu Werke gehen mag. Formenphantasie und Kenntnis, gleichsam spielende Beherrschung der elementaren Kräfte, wie sie sich in den Tönen offenbaren, architektonisch-musikalische Wunderbauten lassen sich hier zeigen. Der Meister wiederholt uns in seiner Weise das Naturwalten: das Geschehen, eins aus dem andern Gestalten, Umgestalten. Die Persönlichkeit, fühlend und handelnd, tritt dagegen zu Tage in der in Melodien sich bewegenden Musik, wobei wir Melodie freilich weiter zu fassen haben, als dies gewöhnlich geschieht, wo eine sangbare Weise darunter verstanden wird.

Instrumentalmusik und Vokalmusik, miteinander verbunden, wird, wie gesagt, als drittes Gebiet gefaßt. Wir wollen hier nur die Form noch kurz ins Auge fassen, die als Oper bekannt ist. Im Unterschiede vom Oratorium, wo einzelne Stimmen die Träger des dramatischen Gesanges sind, wo aber keine weitere Aktion als nur durch den Gesang stattfindet, wird bei der Oper von handelnden Personen gesungen. Instrumentalmusik begleitet, stützt, ergänzt, oder wie sie nun angewandt werden mag, diesen Gesang sowohl, wie die ganze Handlung.

Ein solches Schauspiel kann durchaus im Gesang durchgeführt werden, oder es kann sich zum Teil in der gewöhnlichen Rede bewegen und nur stellenweise in Gesang übergehen, wie im Melodrama. Aus einem solchen, der Nachbildung des griechischen Dramas, hat sich die Oper entwickelt. Das Melodram ist in der Form nicht so einheitlich; Rede und Gesang atmen

durchgehends eine verschiedene Luft. Doch sei hier kurz auf den Unterschied zwischen einem griechischen Melodrama und einer heutigen Spieloper aufmerksam gemacht. Wenn des Aeschylus hochtönende mächtige Verse, als ein Kunstwerk behandelt, auf der Bühne die Träger eines mächtigen Pathos waren, dann ist das allerdings etwas anderes, als wenn bei uns aus der Prosa oder aus Versen, die kaum jemand für Verse erkennen kann, sondern die bald wie Prosa, bald wie Worte in steifen Zwangsformen klingen, plötzlich ein Gesang herausbricht. Prosa in Sprache, Stimme und Haltung des Schauspielers, plötzlich Attitüde, Hand aufs Herz u. s. w., Blick nach oben und nun Gesang, damit ist es nicht gethan. Aber wenn das ansteigt, wenn die Gemütsbewegung so überschwillt wie etwa im Aeschylus, dann ist der Uebergang durchaus vermittelt. Im Gegensatz zu Marx will ich hier aus seinem Werke den Chor der Schutzflehenden des Aeschylus (nach Droysen) anführen:

Du holmreich Land! Du teures Heiligtum!
Was werd' ich dulden, ach in Apia wohin
Entfliehn, wo dunkle Stätte finden, auszuruh'n!
Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn,
Zeus' Wolken nach von hinnen ziehn,
Lautlos verschwinden,
Möcht' ein leiser, leichter Staub
Emporgeweht flügellos verfliegen!

Nein, fluchtlos bliebe hier nicht meine Furcht! —
Und dunkelwogend pocht das Herz in meiner Brust!
Des Vaters Wort, es traf mich, ich vergeh' vor Angst! —
So werd' der Tod eh' mein Teil,
Hoch aufgeknüpft im bitt'ren Seil,
Eh' diesen Busen
Rührt des Gottverfluchten Hand,
Eh' will ich tot, will ich des Todes Raub sein.

Wo find' ich einen Ort nur, hoch in luft'ger Höh',
Um den die nebelfeuchte Wolke wird zu Schnee,
Ein stilles, jähes, gemseneinsames, abgrundschwindelndes,
Adlernistendes Felsgehäng,
Tiefen Sturzes Zeuge mir,
Eh' dieser Brautnacht dunkelem Fluch mein brechend Herz anheimfällt?

Marx ist durchaus gegen die musikalische Behandlung eines solchen Gedichtes. Ich aber meine, wie Architektur und Plastik sich vereinen, so hier die gefügte

Rede und der Gesang. Nach der Rede des Danaos beginnen die Danaïden „Du holmreich Land“. In tiefer Angst schwillt ihre Rede recitativisch an, bis sie in:

„Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn“

vollständig aus der Bewegung der Sprache und des Rhythmus in Gesang hinübergeschwollen ist. Ist das nicht Sehnsucht, nur düsterer, verzweifelnder, wie wir sie in „Eilende Wolken, Segler der Lüfte“ haben? Und nun setzt die Rede wieder unruhig ein: „Nein, fluchtlos“. Aber mit dem: „Des Vaters Wort, es traf mich“ rauscht Angst und Todesverzweiflung wieder auf — „Eh' diesen Busen rührt des Gottverfluchten Hand“ gibt es denn eine mehr dramatische Bravourstelle? Und nun unruhig, verzweifelnd setzen die Worte wieder ein: „Wo find' ich einen Ort nur?“

Eine derartige musikalische Behandlung ist für uns sehr schwierig, weil uns der große, getragene Stil des hellenischen Schauspiels fehlt. Dann ist auch der eigentliche dramatische Gesang zu sehr abhanden gekommen; der Klang im allgemeinen ist vorwiegend über die Tonsteigerung der Leidenschaft gewesen. Daß auch der singende Schauspieler dafür keinen eigentlichen Stil herausbilden konnte, ist natürlich.

Betrachten wir einige Arten des Gesangspiels. Zuvor aber noch einige Bemerkungen über den Text. Wir sahen den Gesang aus einer gleichsam überfließenden Steigerung der Rede hervorgehen, die durch das tiefe Gefühl zum Gesang anschwillt. Anderseits fanden wir in den Tönen an sich den Ausdruck der allgemeinen Empfindungen. Zwischen diesen Extremen dramatischer, an das Wort gebundener Leidenschaft und dem allgemein musikalischen Gefühlsausdruck bewegt sich nun der Musiker. Der für dramatischen Gesang Begabte wird sich so viel wie möglich der Allgemeinheit entziehen und in den leidenschaftlichen Tonausdruck werfen, hier als Stütze eine mächtige, erschütternde, von tiefster Leidenschaft bewegte Rede suchend. Dem leidenschaftlichen Text kann die ganze Reihe der dabei wirkenden, sich unterstützenden und sich widersprechenden Empfindungen zur Unterlage durch die Instrumentalbegleitung gegeben werden. Je lieber der Musiker sich in allgemeinen Stimmungen wiegt, je unbestimmter, träumerischer seine Gefühle sind, je musikalisch-lyrischer er ist, um diesen Ausdruck hier zu gebrauchen, desto lieber wird er sich dem Unbestimmten auch im Text zuwenden. So werden wir sehr häufig einen individuellen Text vermieden und gerne ein unbestimmtes, selbst nebelhaftes Gedicht als Text gewählt sehen. Eine Stimmung wird immerhin dem Komponisten dadurch gegeben; zu den unbestimmten

Worten kann er sich aufs freieste ergehen. Ein sonst noch so schwanker Zweig oder dürrer Stab der Poesie ist ihm oft sehr willkommen, seine dichten, schönen Ranken und Blumen darum zu schlingen und daran in die Höhe zu heben. Mag der Text auch oft noch so unnütz, albern, trivial sein, wir finden wohl die trefflichste Musik dazu, hören ihn auch wohl aus ähnlichen Gründen von vielen am besten gesungen.

Die Musik gebraucht gegen die Sprache Zeit, um ihre eigentlichen Vorzüge zum Ausdruck zu bringen; in der einmaligen Kürze des Wortes kann sie das nicht immer. Sie liebt den Gedanken in seine ursprünglichen Empfindungen tönend aufzulösen und somit im Text allgemeine Empfindung, welche sie nun nach ihren mannigfachen Nüancen durchführt. Dazu darf der Text aber auch schon formell nicht zu fest geschnürt, seine Gedankenkette nicht zu fest gefügt sein. Er muß womöglich sich zerlegen lassen und Empfindung an Empfindung lose reihen. Dabei ist der unbestimmte Empfindungsausdruck am willkommensten. Man nehme Worte wie: „tra cento affetti e cento vamm' ondeggiando il cor“ (zwischen hundert und hundert Schmerzen wogt mir das Herz). Wenn Donna Anna und Don Ottavio das auch noch öfter sängen als sie es thun, oder wenn „Heg' ich Mitleid doch für ihn“ auch noch zehnmal gebracht würde, so hätte die Musik noch ein leichtes Spiel, neue Empfindungen zu diesen Worten zu geben.

Die Musik liebt also Texte, welche Empfindungen aneinanderreihen; feste, logische Gedankenverbindung und Ineinanderflechtung widersteht ihr. Abgesehen davon, daß das Gedankenhaft-Unsinnliche überhaupt aus ihrem Bereich fällt, ist ihr die losere Verknüpfung deshalb so erfreulich, weil sie die Zwischengedanken, welche der Dichter weggelassen und dem Hörer überlassen hat, ergänzen kann. Sie kann mit all' ihrer Macht sich in diese Lücken hineinwerfen und ihre Kräfte darin entfalten. Man übertrage dieses einfach auf den ganzen Text einer Oper. Wie bei einem lyrischen Lied zwischen Vers und Vers, so geschieht hier, nur in vergrößertem Maßstabe dasselbe mit jedem Gedichte, jeder Arie u. s. w. Der Operntext, der in dieser Art dem Komponisten bequem sein soll, muß also zwar aus einer einheitlichen Idee herausgearbeitet sein, kann im Innern aber im großen wie im kleinen eine losere Zusammenfügung haben, damit das musikalische Element zur vollen Entfaltung zu kommen vermag.

Vor dem Schauspiel mit Gesang und Musik könnten wir das Schauspiel anführen, zu dem Musik allein hinzutritt. Eine gehobene, innige, tiefempfundene Rede kann von Musik getragen werden. So z. B. verlangt es

Goethe in der Schlummerszene des Egmont. Die Musik wird hier meistens in ihrer Innerlichkeit nur für einzelne Szenen passen. Oder in einem Drama bricht die gesteigerte Rede in Gesang aus, zu welchem dann Instrumentalmusik hinzutreten kann. Haben wir eine gewöhnliche Konversationsrede und Handlung, so kann die Kluft zwischen Prosarede und Gesang nur vom Komischen übersprungen werden; ein rein Schönes kann bei einem solchen Melodrama nie entstehen. Anders aber, wo durch die Kunst in der Poesie dem Musiker vorgearbeitet ist. Gehobene, namentlich rhythmisch geordnete Sprache, ideale Glut des Ganzen, kann den Gesang nicht bloß annehmlich, sondern notwendig erscheinen lassen. In dieser Art ist das griechische Drama behandelt. Ein Gleiches z. B. — von der Braut von Messina ganz abgesehen — bei Schiller in Maria Stuart. Man lese den 3. Aufzug, 1. Auftritt. Hier ist die leidenschaftliche, überströmende Empfindung derart gesteigert, daß sie durch die Worte

Laß mich der neuen Freiheit genießen,
Laß mich ein Kind sein — sei es mit — u. s. w.

zum Gesang emporstrebend, durch die Worte der Kennedy wieder auf kurze Zeit zur Ruhe und gedankenhafteren Erkenntnis in die gewöhnliche Versrede gedrückt, dann so wieder anschwillt, daß sie eigentlich in Gesang ausbrechen muß, wozu dann auch die Hifthörner, erst ferner, dann näher erklingen. Mit den Worten:

Die Blicke frei und fessellos
Ergehen sich in ungemess'nen Räumen

steigt die Empfindung an. Nun Sehnsucht, unhemmbares Verlangen. Es wachsen den Worten allmählich die Flügel zum Gesange:

Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Grenze an,
Und diese Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs fernen Ocean.

Die Worte: „Eilende Wolken, Segler der Lüfte" sind Gesang, wie oben bei Aeschylus die Danaiden singen. In dem letzten Verse „Ihr seid nicht dieser Königin unterthan" fällt der Gesang wieder matt, ausruhend in die Rede zurück.

Die Verse:

Dort legt ein Fischer den Nachen an

und

Hörst Du das Hifthorn? Hörst Du's klingen,
Mächtigen Rufes, durch Feld und Hain?

sind ganz Gesang, wozu schon die ferne ertönenden Jagdhörner sowohl die Unruhe, wie die Weichheit, wie zum letzten Verse die mächtige Kraft geben. (Schiller ist zu diesen Stellen, in der Jungfrau von Orleans desgleichen, angeregt durch die Lyrik des griechischen Chors, hier vielleicht speziell durch den oben angeführten Chor der Schutzflehenden des Aeschylus.)

Bei den angegebenen Arten herrschte die Rede über den Gesang vor. Bei der Oper kehrt sich das Verhältnis um. Hier wird nur ausnahmsweise gesprochen statt gesungen, entweder infolge der Benutzung des daraus entspringenden komischen Elements, oder es werden durch die Rede die für Gesang sich schlecht eignenden und doch zum Verständnis notwendigen Partien ausgedrückt, z. B. die für die Weiterführung der Handlung nötigen Stellen, in welchen kein liedartiges In-sich-Verweilen möglich ist. Wenn eine gehobene Rede verlangt wird, damit das Ganze nicht aus dem Stil falle, so bekommen wir das Recitativ. Immerhin hat das vollständig als Gesang behandelte Recitativ den Nachteil gegen die gehobene Rede, daß es nur zu leicht schleppend erscheint. Es soll kräftig weiterführen, darf also am allerwenigsten in sein Gegenteil fallen und verzögern. Darum muß es einen inhaltsschweren, vorwärtsführenden Text haben und dieser muß einer leidenschaftlichen Behandlung gerecht sein, oder das Recitativ wird schwerfällig und langweilig.

Häufig wird aber die ganze Oper auf liedartigen Gesang angelegt. Da nun aber jedes derartige Gesangstück in sich Geschlossenheit verlangt, so wird eine solche Oper in ihren einzelnen Gliedern leicht auseinanderfallen, wenn nicht die Musik sie fest zusammenhält und die Idee und Anordnung des Ganzen doch eine feste Einheit herstellt. Eine solche Oper ist wie eine Perlenkette. Glänzt nicht Perle an Perle, sitzen sie schlottrig auf einem wertlosen Faden, so daß dieser roh hindurchsieht, so ist die Kette unschön.

Es ist nicht zu leugnen, daß wir in dieser Weise mit unsern Opern in ein Extrem geraten waren, dem dringende Abhilfe not that. Ein guter Text der angegebenen Art ist sehr schwierig; ein schlechter ist leicht und darum der gewöhnlichere. Unzusammenhängend ein Musikstück neben einem anderen; zwecks des Zusammenhangs oft der pure Unsinn im Text; der Unsinn überdeckt von der Musik, dann auch unhörbar durch schlechten Gesang, bei dem man nicht versteht, was der Sänger singt.

Im Gegensatz dazu steht nun feste geschlossene Verbindung des Stücks, große einheitliche Idee, gewaltige Leidenschaft, echte dramatische Sprache. Dem angenehmen, melodiösen Schmeicheln der Musik, der Anmut

und Weichlichkeit und nur sinnlich lockenden Phantasie tritt der Ernst, die strenge Erhabenheit, die Herbheit, die Dissonanzen nicht scheut, entgegen. So, je nach ihrer Art, geht es in allen Künsten, so speziell in der Musik. So trat Händel auf in seinen Oratorien gegen die italienische Oper seiner Zeit, so Gluck. Eigene große Wege wandelte Beethoven. So trat gegen die lyrische Oper die, welche die Strömung der vorachtundvierziger Geistesbewegung repräsentiert: Meyerbeer mit großen Stoffen, mit lebhaft bewegten, effektvoll kolorierten musikalischen Historienbildern, möchten wir sagen, denen aber bei allem Geist und aller Fertigkeit und hochzuschätzenden Kühnheit der echt geniale Urquell fehlte und welche deshalb nicht lange befriedigen konnten. Das Ausgedachte, Forcierte, die gemachte Energie herrschte in dieser Musik, wie auf entsprechenden anderen Gebieten der Kunst und des geistigen Lebens überhaupt. Geist, Kritik, Schärfe war vorhanden, weniger die naive Schöpferkraft, die allein das Dauernd-Große ergibt und wahr bleibt.

Wir haben hier keine Geschichte der Musik zu geben und wollen uns deshalb nicht scheuen, Mittelglieder zu überspringen. Wie es zu gehen pflegt, blieben die, welche die Fehler der neuen Zeit erkannten, beim Alten stehen. Das ist bequem, befriedigt aber auf die Dauer die Gegenwart nicht, die ihren künstlerischen Ausdruck verlangt. Die kühneren Geister — abgesehen von den Geistern der Mache, die auf den Tageserfolg spekulieren — ließen sich auch nicht abhalten, weiter zu ringen. Was Hebbel, O. Ludwig u. A. auf dem Gebiet der Dichtkunst erstrebten, geschah auch für die Musik: Wahrheit, mochte sie auch kraß sein, sollte für die Empfindung wieder gewonnen werden. Vor allem galt es also wirkliche Leidenschaft der Gegenwart auszudrücken, die in allen Bestrebungen an Unklarem, Dissonierendem reich, an bestimmter Idealität arm war.

Richard Wagner nahm die neuen Bestrebungen in der Musik auf. Er trat zuerst in der Oper nach Stoff und Behandlung in Meyerbeers Fußstapfen. Doch seine eigentümliche Begabung für das Dramatische und Große, sowie das Streben nach Wahrheit und Vertiefung der Empfindung führten ihn bald auf selbständige Wege und von Reform zu Reform. Indem er den neuen Empfindungen seiner Zeit Ausdruck zu geben suchte, erweiterte er die Harmonie. Alle haben darin von ihm gelernt. Anfangs wählte auch er historische oder zum historischen Genre neigende Stoffe. Dann aber griff ein neuer Geist in ihm durch. Das griechische Drama trat ihm vor Augen. Er übertrug es in seiner Weise als Dichter und Musiker ins Deutsche. Was dem Griechen die Heroenzeit und der Mythus war, das sollte die deutsche

Helden- und Götterzeit ergeben. Sein Zukunftsdrama, auch sein Theater, die Art der Aufführung bei großen Volksfesten u. s. w. modelte sich nach dem griechischen Vorbild. Indem er sich einen Aeschylus zum Vorbild nahm, wählte er in den Werken, die er für seinen Höhepunkt erklärte, mythologische und allegorische Stoffe, um dichterisch und musikalisch die höchsten Ideen seiner durch Schopenhauer beeinflußten Weltanschauung zu verkörpern. (Daß die Theorie Wagners vom Zukunftsdrama in mancher Beziehung wieder die Vermischung der Stile als das Non plus ultra proklamiert, sei hier nur nebenbei bemerkt. Keine Neuerung geht vor sich ohne Einseitigkeiten und Uebertreibungen.)

Er hat Großes geleistet, Außerordentliches gewollt. Wer folgt ihm nach von seinen Parteigängern? Die Zeitströmung ist nicht ideal. Interessant ist, wie Wagner heiße Sinnengewalt mit großen Intentionen verschmelzend sich immer mehr den höchsten Welt- und Lebensproblemen zuwandte, kühn den Hyperidealismus gegen den Realismus setzend.

Es kann sich hier nicht darum handeln, eine Kritik der Bestrebungen der Gegenwart zu geben. Hoffentlich wird der Leser einen ruhigen Einblick in derartige Entwickelungen durch die einfachen Auseinandersetzungen gewonnen haben. Das Recht und Unrecht auf beiden Seiten wird ihm klar, aber er begreift, wie es gegenseitig sich durchkämpfen, aufheben, abschleifen muß. Es ist etwas Großartiges um einen solchen Kampf, wenn tüchtige, bedeutende Kräfte auf allen Seiten stehen. Konnten doch die Götter selber es nicht unterlassen, vom Olympos in die Schlacht hinabzusteigen, wenn es recht herrlich im troischen Gefilde herging. Freilich, künstlerische Thaten sind nötig. Mit Wortgestreite ist nichts gethan.

Leider können wir die Musik nach den Regungen, welche sie erweckt, nicht weiter verfolgen. Wir haben weder den innigen Gesang seliger Liebe belauschen können, noch das Entzücken der Hirten bei dem ersten hellen Geschwirr der Panspfeife, noch den Klang von Demodokos' Leyer und dessen Gesang, wie er das Herz des furchtbaren Laertiaden rührt —

„Solches sang der gepries'ne Demodokos. Aber Odysseus,
Schnell sein Purpurgewand mit nervichten Händen erhebend,
Zog es über das Haupt und verbarg sein herrliches Antlitz,
Daß nicht säh'n die Phäaken die rinnende Thrän' aus den Wimpern."

Wir haben nicht die Flöten gehört, unter deren Klängen die rotrockigen Spartaner zum Fest der Schlacht zogen, nicht die wilde Musik der Barbaren,

nicht die Klänge der Regimentsbande, nicht die Wirbel der Trommel zum Sturm —

O wie ruft die Trommel so laut! —
Vater, Mutter, süße Braut!
Kann nicht bleiben,
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut!

Wir hörten auch nicht das Jodeln auf den Bergen, noch Schalmei, noch Zither, noch den Dudelsack auf nebeligen Haiden des Hochlands. Und selbst zum Tanze haben wir den Tönen nicht folgen können, weder dem schnurrenden Brummbaß und Horn und Klarinette, noch der Zigeunerfiedel in ihren tollen Sprüngen und wilden Seufzern. Aus den Hallen der Kirche mit den Orgelklängen eines Bach, aus dem Saal, drin eine Beethovensche Sinfonie schwillt, aus dem Theater, in welchem Don Juan uns erschüttert, Cherubino seufzt, die Zauberflöte bezaubert, aus der Messe, drin die Gräber und der Himmel sich öffnen und Hölle schaudert und Engel singen, sind wir geblieben. Nicht in das blühende persönliche Leben durften wir greifen; in dem allgemeinen mußten wir uns hier beschränken.

Nur noch wenige Worte zum Schluß.

Auch unsere Musik befindet sich in Uebergangszuständen; beherrschende Führung fehlt. Es geht hier wie in anderen Künsten: viel allgemeine Bildung, hoch gesteigerte Technik, tüchtiges Können. Mögen wir Deutsche jene musikalische Meisterschaft behalten, die wir seit dem vorigen Jahrhundert errungen haben, als noch alle anderen Künste bei uns danieder lagen. Was unsere Musik als Volkskunst betrifft, so wünschen wir ihr zur tiefen Empfindung Lieder und Melodieen voll Kraft und feurigem Geist. Wir können Tyrtaeus-Musik gebrauchen.





# IX.

# Die Dichtkunst.

## 1. Allgemeines.



äumlich in Materie dargestellte Erscheinungen als Anschauungen für das sinnliche Auge, dann Tonerscheinungen, welche mit sinnlich fühlbarer Erregung die Gehörsorgane trafen und gleichsam mit schönen Klangfiguren erfüllten, wirkten in den bisher betrachteten Künsten. Die sinnlich wahrgenommenen Erscheinungen bildeten die wirklichen Schönheitsobjekte, die allerdings zur weiteren geistigen Aufnahme, Verarbeitung und Wirkung gelangen mußten. Die Werke dieser Künste sind, wo Sinn in eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung für ihre Bildungen herrscht, durch Auge und Ohr unmittelbar zugänglich und allgemein verständlich.

Wir kommen jetzt zu der Kunst, in welcher die sinnliche Aeußerung (die lautliche) nicht mehr unmittelbares schönes Objekt, sondern zu einem Mittel geworden ist und zwar einem im Verhältnis zu seiner Bedeutung oft sehr unbedeutend, ja fast verschwindend klein erscheinenden Mittel, während der eigentliche künstlerische Prozeß im Innern der Phantasie verharrt.

Das Innen- und Außenleben, wie es vom menschlichen Geiste erfaßt und durch die Sprache ausgedrückt wird, ist Inhalt der Dichtung. Man hat diese deswegen auch die Kunst der Sprache genannt, so z. B. Wilh. von Humboldt.

Der Mensch, durch die Wechselwirkung zwischen Außenwelt und dem eignen Selbst jene und sich selbst begreifend, steht erkennend, empfindend

und wollend allen Eindrücken gegenüber, in welchen er durch seine Sinne die Welt in sich aufnimmt. Durch jene wirkt sie auf ihn; sie sucht er mit seiner Vernunft zu begreifen; mit dieser wirkt er auf sie zurück. Das ihm Aehnliche berührt ihn sympathisch, und er versteht es: Geist das Geistige, selbst Gefühl das Fühlende, als Eigenwesen das Eigenwesen mit allem, was ein solches bewegt. Selber Eins und immer sich ändernd, versteht er die Einheit im Wechsel festzuhalten, er begreift durch sein eignes Thun den Zusammenhang der Erscheinungen im rastlosen Flusse des Lebens, lernt Ursache und Wirkung erkennen. Er fühlt sich als Geist im Körper, und mit diesem in Raum und Zeit und den Körpergesetzen unterworfen, aber lebt in einer geistigen und körperlichen Welt zugleich, strebend, beide nach besten Kräften zu begreifen und, soweit es geht, zu beherrschen. Unsinnliches, rein Geistiges und Sinnliches ist ihm zugleich erschlossen und zwar nicht bloß traumhaft, dumpf, nach unklarem Gefühl, sondern innerhalb seiner Schranken nach bestimmter und damit bestimmt zum Ausdruck zu bringender Vernunft.

Die ganze Welt nach Wirkung aller Sinne und der geistigen Kraft des Menschen gilt es hier in all ihrer Fülle und Lebendigkeit, allerdings für jeden Geist nach dem Maß von dessen besonderer Kraft und damit in besonderer Gestaltung und Färbung.

Die Kraft nun, welche Welt und Geist zu erfassen und allein durch den Ausdruck der Sprache lebendig und schön darzustellen und ihre Gestaltungen und geistigen Bewegungen auf andere zu übertragen vermag, daß diese nach Anschauung oder Empfindung und lebendiger voller Aktion miterleben, was sie durch die Sprache vernehmen, ist dichterisch.

Hier ist die wirkliche Form für die Anschauung, die wirkliche Bewegung durch die Töne verschwunden. Der Dichter arbeitet mit der immateriellen Vorstellung. Aber darum gebietet er nun nicht bloß über die Vorstellungen des sinnlich Wahrgenommenen aller Sinne, sondern das Geistige wird in derselben freien Weise sein Gebiet, ja tritt natürlich, wo es vorherrscht, voran. Der Dichter erinnert nicht bloß an eine Form oder an lautliche charakteristische Eindrücke, sondern sein Griff geht auf das Wesen, die Idee des Gegenstandes in der Gesamtheit von dessen Kraft und Beschaffenheit; im Flusse darstellend, führt er die Veränderungen der Erscheinungen, dieselben nach ihrem Zusammenhang begriffen, vor. Die lebendige Welt, wie sie geistig begriffen, in ihrem Wesen und ihrer Veränderung angeschaut und empfunden wird, und der Menschengeist, ihr Spiegel, selbst, wie er erkennend anschaut, empfindet und will: Anschauung, Empfindung, Handlung, das ist Aufgabe der Dichtkunst.

Das Materielle und dessen wichtige Wirkungen im Leben und den bisherigen Künsten, fallen hier fort. Was sie bieten, kann die Dichtung nicht geben und so wie sie nicht wirken. Aber ihre eigentümlichen Leistungen können auch alle anderen Künste nicht ersetzen.

Das Mittel, durch das sie sich mitteilt, ist die Sprache. Welch ein leicht zu bildendes Material! Welch ein Unterschied in dieser Beziehung gegen andere Künste! Aber welche Schwierigkeit hat dafür auch der Dichter mit ihm zu besiegen! Er muß hindurch gehen durch den Ideenhimmel Platos: in unserer Vorstellung schweben alle Erscheinungen ohne Materie, also raum- und zeitlos als geistige Schemen. Nur in dieser allgemeinen Ideenhaftigkeit werden sie bezeichnet durch die bestimmten, lautlichen Bezeichnungen der Worte. Hiermit muß der Dichter wirken. Erst durch die richtigen Verbindungen der Begriffe werden die Ideen lebendig. Und, was es gibt in geistiger und sinnlicher Welt lebendig zu machen allein durch solche den Dingen an sich fremden Bezeichnungen, welche Begabung, welche Kunst ist dazu nötig! Sehen wir, was sich für die Dichtung aus dem Material und den allgemeinen Anforderungen der Kunst ergibt.

Für die Sprache, soweit sie hörbarer Ausdruck ist, werden hinsichtlich ihrer lautlichen schönen Erscheinung eine Reihe von Forderungen aus der Tonkunst maßgebend. Ob die Laute, aus welchen sie sich bildet, wohltönend sind, ob sie laut, leise, klar, dumpf, zischend, schnell u. s. w. erschallen, ob rhythmische Bewegung in ihnen, alles das wird sich wirksam zeigen und in einer Kunst, der die Worte, welche jene Laute bilden, zum Ausdruck dienen, seine Berücksichtigung finden müssen. Es werden durch jene bestimmten Laute der Sprache — die sich als bloße Bezeichnungen auch in sichtbare Zeichen, z. B. in Schrift, umsetzen lassen — die bestimmten Begriffe, für welche sie gelten, im Hörer erweckt, wobei aber vorausgesetzt ist, daß der Hörer die geistige Bedeutung jener lautlichen oder sichtbaren Zeichen (Worte) kennt, d. h. die Sprache versteht. Die Dichtung ist durch diese Mittelbarkeit ihres als Mittel erst zu lernenden Ausdrucks beschränkt. Ist sie nach einer Seite die allgemeinste, ihrem Inhalt nach, so ist sie die engste dem augenblicklichen Verständnis nach, während Architektur, Plastik, Malerei, Musik sinnlich unmittelbar wirken.

Es ist klar, daß für eine Kunst, welche zum Ausdruck die Sprache hat, alles, was unsagbar ist, wie alles, was nicht klar, nicht charakteristisch, nicht schön durch die Sprache wiedergegeben werden kann, keinen Inhalt bietet. Der Inhalt muß dem Material, das Material auch dem Inhalt entsprechen.

(Wenn ergänzende Künste hinzutreten, treten natürlich Erweiterungen hinsichtlich des Inhalts der Dichtung ein.) So entzieht sich der Poesie als eigentlicher Inhalt, was absolut der wirklichen Auffassung durch das Auge oder andere Sinne bedarf, und durch keine, auch noch so große Fülle von Worten zur richtigen lebendigen Vorstellung gebracht werden kann. Es treten also die Beschränkungen ein, welche sich aus dem Wesen der allgemeinen Phantasie und der Sprache überhaupt ergeben.

Sodann muß die Sprache dem Inhalt gerecht, muß so reich an Vorstellungen, an Bestimmtheit, Feinheit des Ausdrucks, Biegsamkeit u. s. w. sein, wie der Inhalt erfordert. Ist sie unausgebildet, der Kreis ihrer Vorstellungen und Empfindungen zu eng, ihr Wortmaterial dürftig, ihre Satzbildung spröde, starr, so kann sie auch nur einem beschränkten Inhalt zum schönen Ausdruck dienen und alles, was höhere Ansprüche stellt, kommt nur kümmerlich oder steif, verschroben zum Ausdruck. (Die Geschichte der deutschen Poesie des 16. und 17. Jahrhunderts ist dafür ein großes Beispiel; interessant ist, die Veränderungen zu verfolgen, welche sich ergeben, wenn ein und derselbe Dichter in der ihm gerechten, ausgebildeten, lateinischen Sprache und in der poetisch erst in der Ausbildung begriffenen deutschen Sprache dichtete; man sehe z. B. Jakob Balde darauf an.) Es versteht sich anderseits, daß der Künstler kein Stümper, sondern Meister in der Technik sein soll. Das heißt, der Dichter muß seiner Sprache in jeder Beziehung Meister sein, wie nicht weiter auseinandergesetzt zu werden braucht.

Der Dichter stellt „nicht unmittelbar sinnlich den Sinnen dar, kann nur die Phantasie des Zuhörers anregen, das Bild aus sich selbst, aber in der von ihm bestimmten Form hervorzubringen.“ Eine ganz besondere Begeistigung und lebendige Kraft ist deswegen notwendig, den Hörer zu dieser Selbstthätigkeit zu zwingen und seine Phantasie darin zu erhalten. Die Beschränkung also wie in allem der Ausdehnung entsprechend.

Wie jede Kunst gehört die Poesie der Phantasiethätigkeit an. Aus ihr kommt sie, auf sie wirkt sie. Alles, was nicht Phantasie in Thätigkeit versetzt, gibt ihr keinen Inhalt.

Es muß also in der Dichtung durch Sprache ein die Phantasie erregendes (bedeutendes) Objekt gegeben und der Art mitgeteilt werden, daß der Hörer alles sich lebendig vorstellt und mitempfindet.

Was sich ohne Vermittlung der Phantasie an den Verstand und den Willen wendet und in deren eigentümlichen Formen sich ausdrückt, fällt aus der Dichtkunst heraus. Deshalb muß nötigenfalls, was der Einbildungskraft

nicht gerecht ist, so umgewandelt werden, daß es ihr gerecht wird. Das Höchste nach der Erkenntnis und Ethik kann ihr Ausgangspunkt sein und mit dem Höchsten darin soll sie sich erfüllen, aber sie soll nie wie die Wissenschaft lehren, sondern sie muß alles darleben.

Das Unsinnliche, Abstrakte muß für die Poesie in Sinnliches, in konkrete Erscheinung verwandelt werden; wissenschaftliche allgemeine Fassung wird also zur belebten Vorstellung, die trockene Lehre zum charakteristischen Merkspruch, zum Beispiel. Sie verkörpert sich zu Personen, Ueberzeugungen, Charakteren und Handlungen. Es ist keine Poesie und wir nennen nicht Poesie, was nicht in der ihr eigentümlichen Ausdrucksweise erscheint. Doch ist hierbei nicht zu vergessen, daß dort, wo die Aufgabe der Dichtung Darstellung umfassender Erscheinungen ist, wie z. B. die eines menschlichen Lebenskreises, in maßvoller Weise Einschaltungen aus den der Phantasie fremden Gebieten gemacht werden können, um zur vollen Charakterisierung des Dargestellten zu dienen. Sie müssen freilich in dem Zusammenhange die strengste Begründung finden. Innerhalb der ganzen Phantasievorstellung wird also etwa im Roman erlaubt sein, Verstandesmäßiges auch wohl in den ihm eigentümlichen Formen zu bringen, wenn z. B. ein Verstandesmensch ein Objekt der Darstellung ist. Da aber stets ein Aussetzen der Phantasiethätigkeit und Empfindung und eine Inanspruchnahme der rein-denkenden Thätigkeit, also eine Störung des eigentlich Poetischen damit verbunden ist, so ist strenge Maß einzuhalten oder die poetische Einheit wird durch diese stilwidrige Einmischung zersprengt und nichts kommt zum vollen Recht.

Mischformen, wie z. B. die lehrende Poesie, stehen also nicht höher, sondern tiefer als die reinen Formen, sind Abarten, wie aller Orten dargethan worden. Ihre Wirkung ist manchmal für den Augenblick eine scheinbar größere, aber von keiner Dauer. Daß ein der Poesie absolut fremder Inhalt dadurch nicht Poesie wird, daß man dichterische Formen der Sprache benutzt und ihn etwa in Hexameter oder gereimte Versreihen bringt, ihn also nur poetisch maskiert, versteht sich von selbst.

Hierbei ist aber wohl zu unterscheiden die unmittelbare Wirkung der Kunst, speziell der Poesie und ihre mittelbare Wirkung auf die der Einbildungskraft nicht angehörigen Kräfte. Wie sie aus dem ganzen einheitlichen Sein und Können hervorgeht, so kann sie auch nach allen Richtungen mittelbar wieder wirken. Je gewaltiger sie das ganze Wesen des Menschen erfaßt und erhöht, je mehr sie umfaßt hat, desto bedeutender ist die Poesie. Von großer Poesie wird man eine solche elektrische Wirkung zur Erregung der

Gesamtkräfte nicht bloß verlangen können, sondern verlangen müssen. Ein Dichter kann z. B. kein volles Ideal von einem Menschen geben, ohne den ganzen Menschen vor seiner Anschauung gehabt zu haben. Jedem poetischen Ideal vom Menschen entsprechen für die Verstandesthätigkeit Ideen, für die Ethik sittliche Prinzipien. Die wissenschaftliche Erkenntnis muß also von den poetischen Erscheinungen auch wieder die Ideen suchen und wird diese annähernd finden können, wenngleich sie die Ideale selbst nicht zu schaffen im stande ist, und wenn auch der Dichter selbst nicht mit wissenschaftlichem Bewußtsein geschaffen hätte. Hohe Dichtung ist immer Weltanschauung; so muß sie rückwirkend alle Kräfte des Hörers in Bewegung versetzen, wie sie aus allen Kräften des Dichters sich konzentrierend zur Erscheinung gekommen ist.

Alle Anschauungen und Empfindungen sind Stoff für das begriffliche Erfassen; Sein und Werden, das Wesen der Dinge in ihrem Wechsel, wie schon gesagt, werden begriffen und durch die Sprache bezeichnet. Die Sprache ist freilich nur eine, zwar bestimmte aber allgemeine Begriffsfassung. Sie ist bestimmt-allgemein, während der Ton als solcher unbestimmt, kein Begriff, sondern reiner Empfindungsausdruck ist. Das Besondere, wie es die Sinne unmittelbar als wirklich und der Allgemeinheit sich entziehend zeigen, läßt sich deshalb durch die Sprache nie ganz genau ausdrücken, sondern es muß in dieser als gegeben betrachtet werden, sei es, daß es überhaupt gekannt ist oder daß es der Phantasie zur freieren, nur im allgemeinen bestimmten Vorstellung überlassen wird.

Aus dieser Allgemeinheit des sprachlichen Ausdrucks folgen wichtige Bestimmungen für die Poesie in ihrem Verhältnis zu den übrigen Künsten. Alle freien räumlichen Formen sind unmöglich durch die Sprache genau der geistigen Anschauung der Phantasie zu überliefern. Den Körper, das Gesicht eines Menschen z. B. kann keine Dichtung, auch wenn sie tausend Einzelheiten geben wollte, in allen Nüancen so genau anschaulich machen, wie ein Gemälde. Man denke an einzelnes: die Nase sei geschildert als lang, gebogen, an der Wurzel breit, knorpelig in der Biegung durchscheinend u. s. w., innerhalb dieser allgemeinen Bestimmungen sind tausend verschiedene Nasen möglich.

Die farbigen Erscheinungen entziehen sich in ihren feineren Uebergängen ebenfalls der sprachlichen Bestimmtheit. Das einzige Mittel annähernder Genauigkeit wären große Reihen von Zahlen, in denen die Verhältnisse der Räumlichkeiten oder der Farbenprozente annähernd genau bestimmt wären, was sich natürlich der Phantasiethätigkeit entzieht.

Von Bedeutung ist auch für die Verschiedenheit der bildenden Kunst

und Poesie, daß jene räumliches Nebeneinander zeigt, diese transitorisch ist, nur eins nach dem andern sprachlich vorführt. Man veranschauliche sich dies, indem man z. B. ein Bild im Nacheinander der Zeit betrachtet, wie die Poesie es anführt. Ein Gesicht sei das Objekt. Der Dichter schildere Haare, Stirn, Augen, Nase, Mund, Wangen u. s. w. Man verdecke das Ganze, sehe nur die Haare an, decke dieselben zu und sehe die Stirn und so fort, Augen, Nase u. s. w. Wie verschieden wird bei dieser Art der sinnlich-wirklichen Anschauung schließlich der Gesamteindruck von dem sein, wenn man das ganze Gesicht in seinem vollen Nebeneinander und räumlichen Zusammenhang betrachtet hat.

Die Dichtung, welche also hinsichtlich einer solchen räumlichen Anschaulichkeit und Genauigkeit mit der Natur oder den entsprechenden Künsten wetteifern will, wird unterliegen. Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften sind die eigentlichen Gegenstände der Malerei, Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie; die Malerei kann auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper; die Poesie schildert auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen; Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen — das waren die Sätze, durch welche Lessing der „redenden Malerei“ seiner Zeit ein Ende machte. Doch ist seit Lessings Laokoon die richtigere Anschauung in Bezug hierauf so verbreitet, daß eine weitere Ausführlichkeit nicht nötig ist.

Mit der Tonkunst hat die Dichtung den lautlichen Ausdruck und das Transitorische gemein. Durch jenen kann beim Vortrag eine gewisse musikalische Wirkung erzielt werden; die künstlerische Ordnung der Sprache nach Gesetzen, welche auch der Tonkunst als Rhythmus u. s. w. zu Grunde liegen, erleichtert die Verbindung beider. Das Transitorische betrifft die Laute als solche, dann auch die Darstellungsart der beiden Künste selbst.

Des weiteren sind sie aber grundverschieden. Sie sind darauf angewiesen, sich zu ergänzen, aber niemals können sie sich, oder sie beide zusammen andere Künste ersetzen.

Die Tonkunst setzt alle Vorstellungen in Bewegungen um, gibt ein Echo ohne Körper; sie wirkt durch die Tonschwingungen unmittelbar auf unsre Nerven und unser Gefühl, aber sie kann nichts sagen, nichts zeigen. In ihrer Unbestimmtheit gebietet sie deshalb über eine unbestimmte Vielheit und Mannigfaltigkeit von Tönen in jedem Moment im Nebeneinander. Die Dichtung arbeitet nur mit Vorstellungen; der sprachliche Ausdruck läßt nur einen Wortbegriff in jedem Augenblicke zu, den wir allein hören und merken

können; sie sagt nur von den Gefühlen und allen Veränderungen aus, muß aber alles an bestimmte Thatsachen und Erscheinungen anknüpfen, weil sonst sogleich jedes Verständnis aufhören und nur ein Wortlaut ohne Sinn bleiben würde.

Die Poesie also fasse die Vorstellungen in ihrem Kern und übe ihre geistige Macht und Freiheit, das Wesen der Dinge, Geist, Seele, Charakter und das Lebendig-Bewegende darin vorzuführen. So weit es möglich ist, kann sie auch das Aeußere vor die innere Anschauung bringen. Doch gelingt ihr dies am besten, indem sie das allgemeinere Bild, über welches sie leicht disponiert, durch charakterisierende Züge belebt. Die genauen Grenzen sind dafür nicht anzugeben: Phantasie des Dichters und Hörers, der Stoff, die genauere Bekanntschaft mit den Dingen kommen hier in Betracht. Gibt die bildende Kunst die genauen, beharrenden Formen, so gibt die Dichtung das Geschehen. Handlung ist für sie eine Hauptaufgabe und zwar, während die Musik eine solche nur als Empfindung darstellt, Handlung nach der Bestimmtheit, womit der erkennende Geist anschauend und verständnisvoll sich und die Welt erfaßt. Die Bestimmtheit verlieren, ins reine unsagbare Gefühl verschwärmen, körperlos zu Empfindung verflüchtigen wollen, führt die Dichtung über ihre Grenzen hinaus. Sie will dann etwas, was nur die Musik kann und verliert sich selbst.

Durch die Art und Weise, wie die Dichtung durch ihr ganzes geistiges Wesen und ihren Ausdruck auch vielfach mit abstrakten Begriffen zu thun hat, stoßen ihre Grenzen und die des reinen begrifflichen Denkens vielfach zusammen, und so greifen denn auch Dichtung und Wissenschaft häufig in einander über. Eine zu ängstliche Scheidung nützt aber auch hier nichts. Solange der Gedanke, auch der unsinnliche, auf Gefühl und Charakter des Hörers lebendig wirksam werden kann, also ein lebendiges Motiv enthält, wird ihn auch die Dichtung noch anerkennen können. Eine Unterart der Dichtung ergibt sich daraus, hat immer bestanden, und wird immer wieder erscheinen.

Schiller hat die Aufgabe der Poesie dahin bestimmt: „der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben.“ Sie gibt den Menschen mit der Welt in seinem vollen geistigen Wesen, wie er erkennend anschaut, empfindet und will. Die Sonderung nach diesen Thätigkeiten ergibt die drei großen Gebiete der Dichtung: Epos, Lyrik und Drama.

Wie in jeder Kunst reichen hier die Grenzen vom charakteristischen Erfassen des Lebendig-Wirklichen bis zum idealen Erfassen und Darstellen. Wie in

jeder Kunst steht hinter dem Ewig-Schönen, welches in dieser Sphäre als Erscheinung gegenständlich wird, das Ewig-Wahre und Gute.

Ist die menschliche Natur Aufgabe der Poesie, so ist das Ideal des Menschen, wie er in seinem ganzen Leben erscheint, höchstes Ziel. Nur wo wahrhaft schöne Ideale vom Menschen und vom Menschenleben vorschweben, ist hohe Dichtung. Was zur Gewinnung solcher Ideale aber gehört, wie alle Kräfte zur höchsten harmonischen Befriedigung sich geeint haben müssen, das ist hier nicht näher auseinanderzusetzen und auch nur durch das Studium eines solchen Werdens in der Geschichte voll zu verstehen.

Hat aber in der Dichtung die menschliche Natur ihren schönen Ausdruck gefunden, ist sie darin wie in einem klaren Spiegel aufgefangen, die Erscheinung fixiert und der Nachwelt gesichert, dann ward Großes geleistet. Nicht zu ermessen, für keine Zeit zu bestimmen ist der Wert.

„Länger lebt als Thaten das Wort
Zur späteren Nachwelt,
Das mit der Charitinnen Gunst
Die Zunge dem tiefen Sinn entnimmt."

(Pindar.)

Es gibt für die Kenntnis und Sicherung schönen Menschentums nichts Höheres, als die lebendige Anschauung in hoher Poesie. Nicht in abstrakten Formen, nicht in Lehrsätzen und Vorschriften, nicht im Zufall der Wirklichkeit, sondern in der Anschaulichkeit und Fülle des Seins und Handelns, rein und voll abgeschlossen und doch unbegrenzt, das Bleibende im Wechsel erfassend, so zeigt die Dichtung dem Menschen den Menschen selbst nach Gedankenwelt, Empfindungen, Handlungen und Schicksalen in jener poetischen Wahrheit, welche schon Aristoteles philosophischer als die Geschichte genannt hat, eben weil sie das Allgemeine und Ewige im besonderen gibt.

Hohe Poesie ist damit Ausdruck, Zuflucht, Sicherung schöner Menschlichkeit überhaupt, dann des nationalen Geistes im besonderen. Zu ihr kann die von Unkultur überdrängte Menschheit flüchten, in ihr ausruhen, in der Anschauung wahrer schöner Menschlichkeit sich stärken, sich wieder sammeln, von ihr aus wieder edlere Anschauungen verbreiten. Sie ist deswegen Grundlage der menschlichen und der volkstümlichen Erziehung. Und ebenso lehrt Dichtung die Schattenseiten des Menschenwesens und des Daseins erkennen. Ihre unmittelbare Lehrkraft ist dabei unermeßlich und gewaltig. Was die Erfahrung nur tausendfach auseinandergezogen, zersplittert und meistens getrübt und zweifelhaft zeigt, die Dichtung gibt es konzentriert, wahr und klar

Die Aufgaben des Dichters folgen daraus. Wer sie lebendig vor sich sehen will, der studiere Leben und Werke großer Dichter, etwa Goethes und Schillers.

Gesetzt, der Dichter habe einen ihm entsprechenden Inhalt poetisch in der Phantasie gebildet: Alles ist schön=lebendige, fortfließende, sich wandelnde Anschauung und Empfindung geworden. Je nach Inhalt und Anlage arbeitete die Phantasie ruhig=ernst, mild, heiter, feurig u. s. w., jetzt objektiver, jetzt subjektiver. In der schönsten sprachlichen Form strömte die Poesie aus. Heilige, selbstvergessene Begeisterung schuf sie. Ein Gott sprach aus dem Dichter, wie die Alten sagten; überirdisch war sein Schaffen, ist seine Macht.

Dies ist der eigentliche dichterische Vorgang, in seiner Freiheit erfaßt. Suchen wir aber jetzt, die Art seines Anregens betrachtend, weitere Einsichten zu gewinnen von dem — nüchternen, aber für manche mehr erklärenden — Gesichtspunkt des Notwendigen aus. Freiheit und Notwendigkeit fallen im schönen Kunstwerk zusammen. Von welcher Seite man es auch betrachtet, es muß Stand halten.

Es werden in der Dichtkunst durch die Sprache Vorstellungen übertragen. Eine Vorstellung wird erweckt durch das Wort, welches dafür als sinnliches Zeichen in der Sprache gilt. Soll sie recht lebendig erregt werden, so muß sie kräftig im Vorstellungsvermögen ruhen, und muß das richtige Wort dafür in einer Weise gebraucht sein, daß es jenes in Thätigkeit versetzt. Unbestimmte Bezeichnungen können nur unbestimmte Vorstellungen erwecken, falsche Bezeichnungen nur falsche Vorstellungen; eine undeutliche, trübe, leblose Vorstellung kann durch kein noch so bestimmtes Wort klar gemacht und belebt werden. Es ist also einerseits Kraft, Bestimmtheit und Vorrat der Vorstellungen nötig, andererseits das richtige Wort und die belebende Kraft desselben, die aber nur gefunden werden, wenn in dem Erreger, dem Schaffer (Poeten) selbst die Vorstellung, welche er erregen will, klar und kräftig waltet. Ist beides der Fall, so vermag er unter den nötigen günstigen Umständen den Hörer zur Mitleidenschaft zu bewegen. Seine Vorstellungen strömen elektrisch über und rufen im Hörer die gleichen hervor.

Es muß etwas Bedeutendes, Interesse erweckendes sein, was eine kräftige, lebhafte Vorstellung bewirkt. Alles Störende, Ungehörige, Zerstreuende, die Phantasie ermattende ist zu vermeiden, oder ein getrübter Eindruck ist die Folge. Natürlich muß die Sprache stets dem Gedanken aufs innigste entsprechen, muß charakteristisch treffend sein. Gilt es, den Hörer anzuregen, damit er folgt, so darf er doch nicht betäubt werden, indem dann sogleich

seine reine Vorstellung sich trübt. Die Sprache darf nicht überladen, nicht schwülstig sein. Ebensowenig darf er auf Schwierigkeiten stoßen, die er nur mit Hilfe des Nachdenkens überwinden kann und zu denen er verschiedene Denkoperationen durchzumachen hat. Jede Abstraktion, durch welche die Phantasie außer Thätigkeit kommt, ist zu vermeiden oder doch nur im Notfall zu gebrauchen. Die trockene Verstandessprache ist verbannt. Das Fesselnde der gegebenen Vorstellung darf die eigene Thätigkeit der Phantasie im Hörer nicht aufkommen lassen. Damit diese nicht abschwärme, muß sie in jedem Augenblicke ergriffen werden. Am wenigsten darf man den Hörer zu einer Widersetzung seines Wesens gegen das ihm Vorgetragene reizen. Dies geschieht z. B., sobald er einen Widersinn entdeckt oder sobald sein moralisches Wesen sich gegen die Vorstellungen sträubt oder feindlich gegen dieselben aufgeregt wird. Die künstlerische Wahrheit darf also, um dies heraus zu wählen, niemals verletzt werden. Die allgemeinen ästhetischen Ordnungen, denen wir überall begegnet sind, treten natürlicherweise auch hier in volle Kraft. Ordnung, Uebersichtlichkeit, Harmonie des Wesens und der Erscheinung u. s. w. sind zu beobachten. Im einzelnen, wie im ganzen ist die vollste Schönheit anzustreben.

Je lebendiger dabei die Vorstellungen erscheinen und auf den Hörer wirken, je mehr alles in Fluß gesetzt ist und ineinanderströmt, je einfacher es auseinander sich entwickelt, desto besser.

Gesetzt, es ist ein Hörer durch die Vorstellungen des Poeten in Mitleidenschaft versetzt; und dieser kommt nun an Vorstellungen, welche wohl ihm, aber nicht jenem geläufig, oder in ihm, aber nicht in jenem kräftig sind, oder auch, er kann weniger sinnliche, der Phantasie nicht leicht zugängliche oder vielleicht ganz aus ihrem Bereich liegende Gedanken nicht umgehen, so wird er sich dadurch zu helfen suchen, daß er eine dem Hörer vertrautere ähnliche Vorstellung als Bild oder Gleichnis herbeizieht, oder er wird statt der unsinnlicheren, wenn es geht, eine ähnliche sinnlichere wählen. Vor allen Dingen wird er aber in schöner Weise die Vorstellungen zu beleben suchen. Er wird nicht bloß durch bezeichnende Beiwörter charakterisieren, sondern etwa das Charakteristischste für den lebendigen Moment mit dem ganzen Dinge identifizieren, wird das Tote als vom Leben beseelt darstellen u. s. w. Will er eine Vorstellung besonders eindringlich machen, so wird er die packendsten, größten oder schönsten, reizendsten Vorstellungen des Hörers, sofern eine Aehnlichkeit sie zu gebrauchen erlaubt, herbeiziehen und mit diesen als Gleichnis oder als Bild auf ihn wirken. Dies die Anwendung und Bedeutung der

Gleichnisse und Bilder in der Dichtung, all ihrer sogenannten Tropen, der Metaphern, der Metonymen (Namensverwechselung, z. B. Feder für Schrift), der Personifikationen u. s. w.*) So wird z. B. das Schiff gleich in der Thätigkeit „das Meer durchschneidende“ genannt. Charakteristische Thätigkeit zeigt das Segeln: statt Schiff heißt es also wohl in Metonymie das „Segel“. Das Schiff eilt daher, es trägt den Menschen wie ein Roß. Dies ist eine Vergleichung. Die Metapher setzt gleich die Vergleichung selbst statt des Verglichenen; es heißt dann nicht, das Schiff des Vikingers stürmte wie ein Meerroß heran, sondern: das Meerroß des Vikingers stürmte heran; nicht der Held sprang hervor wie ein Löwe, sondern: der Löwe sprang hervor. Hungern wie ein Wolf, schamlos wie eine Hündin — diese Vergleichungen werden umgesetzt und die Abstraktionen: Hunger, Schamlosigkeit werden belebt: Hunger, der Wolf, Schamlosigkeit, die Hündin u. s. w. In solcher Personifikation wird dann die Vergleichung übertragen: die Sonne lächelt, der See ladet zum Bade, das Auge ist die Sonne u. s. w. Alle die Belebungen sind hier anzureihen, durch welche das Leblose belebt dargestellt wird: es „flog das herbe Geschoß ab“, statt, es wurde geworfen; die Lanze wird gierig, „des Speeres Wut bricht Schilde im Helmgemenge“ oder (gleichfalls nordisch) „der Wundenbohrer fährt dunkel und blutrot auf die Wehr“, das Schwert „eilt“ zu Wunden u. s. w. Unsinnlichere Gedanken werden ins Sinnlichere umgesetzt; z. B. in: der Mensch kann unmöglicherweise Gott entgehn, ist „entgehn“ ein sinnlicher Ausdruck, ein Bild vom Gehen und Einholen genommen; „unmöglicherweise“ ist ein unsinnlicher Begriff. Diesen arbeitet der Dichter ins Sinnliche hinüber. Er führt uns vor, was der Mensch als das Aeußerste versuchen könnte, oder was er auch nur denken könnte, um zu entgehen; statt des „unmöglich“ gibt er eine Reihe von Bemühungen, die doch, wenn sie auch möglich wären, nichts helfen würden. Der Psalmist sagt also: „Führe ich gen Himmel, so bist Du da. Bettete ich mich in die Hölle, siehe, so bist Du auch da. Nähme ich Flügel der Morgenröte und bliebe am äußersten Meere, so würde mich doch Deine Hand daselbst führen und Deine Rechte mich halten.“ Gott ist sehr mächtig und groß, wird versinnbildlicht: „der Himmel ist sein Stuhl, die Erde seiner Füße Schemel“ u. s. w. Diese Umsetzungen des unsinnlichen Begriffs, der unsinnlichen Lehre geschehen in

*) Die frühere Poetik war erschrecklich in der Genauigkeit ihrer Unterscheidungen aller Bilder und Figuren in der Poesie. Eine gute Uebersicht darüber gibt Gottsched in seiner kritischen Dichtkunst. In Gottschalls Poetik findet man eingehende durch Beispiele erläuterte Zusammenstellung der wichtigsten.

verschiedentlicher Weise. Z. B. für eine Lehre wird ein einzelner sinnlicher Fall erzählt: Wer Pech anfaßt, besudelt sich. Es ist das Gebiet des Sprichworts, der Gnomen u. s. w. Oder ein Gedanke wird veranschaulicht durch eine Allegorie, eine Lehre durch eine Fabel oder ein Gleichnis oder durch das zur Parabel gesteigerte, aus dem menschlichen Thun hergenommene Gleichnis.

In all den Fällen der Belebung, Vergleichung, der Bilder, Metaphern u. s. w. wird natürlich ein Uebermaß störend, ungehörig, verwerflich. Verdeutlichung, Lebendigmachen war der Zweck, die Idee; sobald dies nicht geschieht oder gar das Gegenteil eintritt, ist der Idee widersprochen. Undeutliche Bilder sind an sich ausgeschlossen, aber auch gute Bilder dürfen nicht die Hauptsache überwuchern. Die orientalische Poesie, auch die nordische fehlen hiergegen häufig. In der nordischen muß der Uneingeweihte zuweilen eine förmliche Untersuchung und Uebersetzung anstellen, um das Bild aufzulösen und zu wissen, „wenn der Lebensräuber nach der Krieger Brust fährt", „wenn auf des Meeres Rossen durch das Reich der Möven kein kühnerer Mann fährt, um Lanzenmesse zu halten", daß der Lebensräuber die Lanze sein soll, daß die Lanzenmesse die Schlacht ist u. s. w. Maß halten gilt auch für die Bilder. Die Grenze setzen Kraft und Geschmack zusammen. Eine sehr lebendige Phantasie wird versucht sein, in glänzenden Bildern zu schwelgen; so häufig ein Aeschylus, ein Shakespeare, bei denen dann ein Bild das andere drängt. Aber ein großer Dichter, wenn er der Phantasie die Zügel schießen läßt, trifft doch immer richtig und gewaltig; mächtigen Zuges reißt es uns meistens weiter. (Doch lese man z. B. Troilus und Cressida, III, 3, Ulysses' Rede: die Zeit hat einen Ranzen auf dem Rücken, wo die allegorische Häufung frostig wird. Hamlets Citat: „der rauhe Pyrrhus, dessen dunkle Rüstung schwarz wie sein Vorsatz war", ist barock. Ueberhaupt streift der große Shakespeare, darin Kind seiner Zeit, manchmal ans Barocke in seinen Gleichnissen. Aeschylus gibt wohl Ueberfülle und ist zuweilen orientalisch gewaltsam, Pindar ist nicht selten überschwenglich, Dante wohl herbe, seltsam; Sophokles, Goethe sind maßvoll.) Nichts Langweiligeres dagegen, als wenn dichterische Schwäche versucht, in Häufung von mühsam erdachten Bildern Reichtum der Phantasie zu zeigen.

Das falsche Bilderwesen der Poesie möge man etwa an den Dichtern der zweiten schlesischen Schule studieren. Nicht genug, daß hier eine Zusammenwürfelung von Bildern Mode war, so kommt, wie so leicht bei einem übermäßigen Gebrauch derselben hinzu, daß darin eben die Poesie gesucht wird und nun das ganze Gedicht sich wohl um diese Bilder auf einem Flecke

herumdreht. Alles, die tausend Schnörkel, erscheinen wie ein Schnörkel. Die Rose die Königin der Blumen zu nennen, gibt eine Anschauung der Herrlichkeit der Rose. So wie nun aber Lohenstein beginnt:

> Dies ist die Königin der Blumen und Gewächse,
> Des Himmels Braut, ein Schatz der Welt, der Sternen Kind,
> Nach der die Liebe seufzt, ich Sonne selber lechze,
> Weil ihre Krone Gold, die Blätter Sammet sind,
> Ihr Stiel und Fuß Smaragd, ihr Glanz Rubin beschämet,
> Dem Safte Zucker weicht, der Farbe Schnecken=Blut u. s. w.

und in Einzelvergleichen das Ganze so fortgeht, so befinden wir uns in der traurigen Drehmühle des suchenden Verstandes.

Falsche Bilder sind an sich verwerflich. Z. B.:

> Der Bügel, den des Reiters Fuß bedrückt,
> Scheint eitel Mailuft, die mit Gold durchstickt.

Immer muß Vernunft die Einbildungskraft regeln. Fremde, dem Hörer unverständliche Bilder sind ebenfalls fehlerhaft. Homer bringt herrliche Gleichnisse vom Löwen. Damals kannte der kleinasiatische Grieche den Löwen aus Erfahrung, die Schrecken des Zusammentreffens, die Gefahr, wenn er sich wendet, die funkelnden Blicke auf sein Opfer richtet und anstürzt; gewahren die Herden den Löwen, so drängen sie sich ängstlich brüllend zusammen; herein bricht der Grimme und in blinder Furcht stieben sie auseinander. Mit dem Löwen also vergleicht Homer seinen Helden, mit den Jägern oder den Herden dessen Gegner. Wir können nun einen kühnen Mann ganz passend einen Löwen nennen und ihn allgemein damit vergleichen; jedem ist er nach Form, Charakter, Kraft u. s. w. bekannt. Sobald man aber etwa für einen Offizier moderner Zeit das Gleichnis homerisch zu einem Jagdgleichnis ausdehnen wollte: so wie der Löwe, wenn er die Jäger sieht, die Brauen über die Augen zieht und mit dem Schweife die Flanken peitscht, an stürzt er dann u. s. w., also stand der Offizier und stürzte dann auf die Feinde, so wäre lächerlich Unpassendes herausgekommen. Würde der Offizier auch noch etwa mit Schießwaffen dargestellt, so wäre der Vergleich noch abgeschmackter und fehlerhaft. Weisen wir hier auf Homers richtige Wahl der Bilder hin. Er will etwas Unwiderstehliches schildern. Der Löwe ist zu bewältigen; Jäger und Hunde fällen ihn; er verblutet unter sicheren Lanzenwürfen. Nun singt Homer:

> Wo am dichtesten drängen die Haufen,
> Stürzt er hinein, begleitet von hellumschienten Achaiern . . .

Wie wenn verheerendes Feuer in nie gehauene Waldung
Fällt, dann wirbelnd der Sturm es umherträgt und bis zur Wurzel
Stamm und Gezweig hinsinken, gerafft von des Feuerorkans Wut,
Also vor Atreus' Sohn Agamemnon sanken die Häupter
Fliehender Troier in Staub . . .

Gegen den Waldbrand im Sturm ist Wald und Mensch machtlos. Nur der Himmel kann mit unendlichen Regenfluten und Aufhören des Windes retten. Jetzt wissen die Hörer, wie unwiderstehlich der Angriff zu denken ist.

Was die Häufung mehrerer Bilder, Gleichnisse u. s. w. betrifft, so ist dabei wohl acht zu geben, daß ein Bild das andere nicht verdeckt und das Ganze nicht undeutlicher, statt deutlicher wird. Das: „Herr, mein Fels, meine Burg, mein Erretter, mein Gott" des Psalmisten bleibt sich steigernd in einem Bilde. Wenn man aber einen Helden in einem Atemzuge einen Wall, einen Blitz, einen Löwen, einen Waldbrand nennen wollte, so würde dem Hörer das Bild nur zerrissen und verworren gemacht.

Die oft so charakteristische Uebertreibung (Hyperbel), der Ausdruck der Laune oder des Zorns, ist schon wegen der Uebertreibung sehr vorsichtig zu behandeln, damit sie nicht gegen die Absicht komisch wirkt.

Natürlich kommt es in allen diesen Fällen auf die Phantasie-Anlage des Volkes und auf sein geistiges Fassungsvermögen an. Die nordischen Völker sind z. B. durchgehends nicht so bilder-phantasievoll in ihrer Sprache wie die südlichen. (Wie viel die Gewohnheit, durch alkoholische Getränke sich aufzuregen und anderseits wieder zu betäuben, auf die Phantasie der Völker wirkt und diese bestimmt oder beschränkt, wäre noch zu untersuchen. Völker, die nicht an den Genuß starker Getränke gewöhnt sind, haben andere Erregungen nötig. Die einfachsten geschehen durch Reden; Uebertreiben, Prahlen hängt oft eng damit zusammen, wie es denn freilich auch sonst aus der allgemeinen Phantasie-Anlage entspringt.)

In der Personifikation wird das Unsinnliche sinnlich gemacht, das Tote wird belebt, das Unpersönliche zu einer Persönlichkeit gestempelt. Wie der jugendliche Volksgeist in seiner poetischen Kraft, in seinem Drange nach sinnlicher Vorstellung die Personifikation anwendet, wie dieser von anderen Künsten ausgeübt wird, haben wir schon früher wiederholt Gelegenheit gehabt zu sehen. So lange eine solche Personifikation belebt ist, sei es durch die Kraft des Glaubens im Volke, welche den Dichter trägt, oder durch die Kraft des Dichters allein, ist sie vortrefflich. Was ist der Begriff der Weisheit gegen Pallas Athene, die Tochter des Zeus, wie viel höher als das Gewitter

steht Thor mit dem schmetternden Blitzhammer! Was ist alles in Pan personifiziert! Wie sind überhaupt Götter und Göttinnen und Helden so herrlich aus dem poetischen Volksgeist erwachsen! Aber sobald das Leben aus den Personifikationen entweicht, sobald starren uns Larven und Strohmänner entgegen; eine Juno, deren Hoheit im Homer uns entzückt, wie langweilt uns schon ihr Name bei einem Rokokodichter. Ein Ares, ein Apollo, eine Diana, der schmiedende Hephaistos, die schmachtende, zärtliche Kypris! Welche Vorstellungen bei einem alten Griechen! Welche triste Puppen schon bei den späteren rationalistischen Römern! Und nun erst, wenn Zopfdichter mit diesen Masken spielen! Wenn ein Mensch von Dryaden spricht, der nicht vergessen kann, was die Klafter Holz kostet, gibt es einen komischeren Jammer? Dasselbe gilt von der gewöhnlichen Allegorie, in welcher die Versinnlichung eines Gedankens durch eine Reihe von Veranschaulichungen der einzelnen Begriffe durchgeführt ist. Als nur poetisierender Notbehelf steht sie immer tief. Wann sie aber eine kalte Allegorie, wann sie ein lebendiges höheres Kunstgebilde ist und die tiefsten Ideen poetisch zusammendrängt, ist Frage der Einzeluntersuchung. Immer muß sie, bei allen möglichen Deutungen, durch ihre eigene Schönheit bestehen und darf des poetischen Verständnisses nicht entbehren. Wo sie ein frostiges Verstandeswerk ist, das mit dem Verstande auch wieder erklügelt werden muß, da hört das Wesen der Dichtung auf. Das Gewitter, umgesetzt in den heftigen, aber guten Gott, ist eine Personifikation voll Mark. Mit Absicht die Vorkommnisse beim Gewitter umdenken in eine ausgeklügelte, erst zu ergrübelnde und gezwungene Erzählung von dem Gott, bei welcher man sich jeden Augenblick über die Umwandlung klar ist, ergibt eine frostige Allegorie.

Auf den sinnlichen Ursprung sehr vieler für uns unsinnlich gewordener Begriffe in der Sprache kann hier nur aufmerksam gemacht werden. Ob denken tastend hin und her fühlen heißt, ob sprechen brechen (das Schweigen) heißt, lesen mit dem Lesen, Auflesen des Sammelns eins ist u. s. w., daran denkt für gewöhnlich der Sprecher nicht. Aber auch: das Unglück hat ihn niedergedrückt, niedergeschlagen, niedergeworfen, niedergeschmettert, betroffen, heimgesucht u. s. w. und unzählige solcher bildlicher Reden führen wir, ohne uns ihre sinnliche Bedeutung jedesmal klar zu machen. Es ist aber schon in der Anforderung ausgesprochen, daß der Dichter stets die richtigen Vorstellungen wählen soll, mit wie richtigem Gefühl und welcher Feinheit er jeden solchen Ausdruck zu behandeln hat. Wir wissen häufig nicht, warum uns eine einfache Rede so poetisch und voll einer so unüber-

trefflichen Kraft und Klarheit erscheint. Wenn wir näher zusehen, werden wir oft finden, daß der Zauber in dem Gebrauch solcher Worte liegt, in denen auch da noch die sinnliche Bedeutung genau eingehalten wird, wo wir für gewöhnlich ihrer gar nicht gedenken. Der richtige poetische Ausdruck verlangt in dieser Beziehung ein sehr feines Gefühl, genaue Beobachtung und große Kenntnis.

In der Kindheit und Jugendzeit der Völker und der Sprache wiegt die sinnliche Anschauung vor; die in der Sprache niedergelegten Vorstellungen beziehen sich alle auf die Erscheinungswelt. Erst allmählich schafft sich das reine Denken seinen Ausdruck. Die Sprache eines Volkes in seiner Jugendzeit, wie des Kindes, wie überhaupt aller, welche nur aus der äußeren Erscheinungswelt schöpfen, erfüllt deshalb stets eine Grundbedingung für die Poesie. Allgemein gesprochen, ist sie stets poetisch.

Eine dem thätigen Leben entfremdete, sich hauptsächlich mit abstrakteren Begriffen beschäftigende Gesellschaft wird leicht die Sinnlichkeit der Sprache abschwächen, namentlich wenn sie noch Fremdwörter gerne gebraucht, die an sich für ein fremdes Volk stets unsinnlich sind. Die Sprache wird dadurch dürr und vertrocknet. Sie mag sich dann noch so trefflich winden, drehen und zierlich flechten lassen; wenn der Saft und die frische Kraft heraus ist, taugt sie nicht mehr zur lebendigen Dichtung. Der Dichter muß deshalb stets die Fühlung mit der sinnlicheren frischeren Volkssprache haben, und aus ihr, sei es aus dem gewöhnlichen Leben heraus oder aus der Volkspoesie schöpfen, sobald die sogenannte gebildete Sprache vertrocknen will. Jene ist der fließende Born und der einzige Beleber der dürr gewordenen geistigen Fluren. Für eine Schrift- und Gebildeten-Sprache ist es vor allen Dingen nötig, daß sie stets durch den lebendigen Zufluß aus der Volkssprache und den Dialekten lebendig erhalten wird. Dieses schon in Rücksicht auf die Sinnlichkeit der Sprache, von dem sonstigen geistigen Regen, welches damit eng zusammenhängt, ganz abgesehen.

Fremdwörter klingen wohl, haben aber niemals sinnliches Leben in sich, soweit nicht etwa ein solches durch den Klang erweckt wird. „Er hat sich an ihn angeschlossen“ gibt z. B. unwillkürlich eine kräftigere Anschauung; „er hat sich an ihn attachiert“, wie man sagen hören kann, drückt nur den matten Begriff aus. Darum sind Fremdwörter in der Dichtung, wo alles auf die lebhafte Vorstellung ankommt, noch mehr als sonst zu vermeiden.

Dieses über die Sinnlichkeit, Richtigkeit und Eindringlichkeit der Vorstellungen im allgemeinen.

Die Sprache ist der Ausdruck des vom Geiste begriffenen; sie gibt Begriffe. Die Anschauungen und Empfindungen haben darin in feststehenden Ausdrücken ihre Bezeichnungen gefunden. Wie dies geschehen, gehört zu den tiefsten und interessantesten Untersuchungen der Wissenschaft. Durch das Sprachorgan des Menschen ist die nötige Tonverschiedenheit möglich gemacht. Als die ältesten Vokale finden wir z. B. im Deutschen a, i, u. Man möchte sie etwa mit rot, gelb, blau als den sogenannten Hauptfarben vergleichen. Hier tritt der Ton an sich in sein Recht. a ist voll, klar, i heller, dünner, schärfer, u dumpfer, belegter. o und e kommen hinzu: o voll, dumpfer als a, e heller, ins Mattere. Zur Charakteristik ihrer Verschiedenheit könnte man etwa, das Niederdeutsche heranziehend, an das Wort Stecken erinnern. Sticken (niederdeutsch) ist ein kleiner, dünner, scharfer Pflock, ein Stecken dünner Stab, Staken (niederdeutsch) eine Stange, Stock und Stuck sind nicht bloß kleinere, wie jetzt gewöhnlich der Begriff Stock bezeichnet, sondern auch (Holz auf dem Stock) massigere Hölzer und Körper. Wären diese Vokale nicht vorzüglich, um auch sonst wohl das Kleinere oder Größere zu bezeichnen, statt Diminutiv- und Vergrößerungssilben? Alle derartige Sprachvorschläge sind freilich deshalb so leicht komisch, weil die Sprache ein organisches Gewächs ist, das mit Meinungen und Träumereien nichts zu thun hat. Nur die kompetentesten Sprachforscher dürfen sich erlauben, aus Analogien u. dergl. in die Sprache hinein zu arbeiten. Sonst darf nur die lebendige Sprache des Volks, Dialekts u. dergl. benutzt werden, um damit einzugreifen. Um zu den Vokalen zurückzukehren, so klingt ein Redeteil, wo a den vorwiegenden Klang gibt, anders als der, wo es ein ae, ai, au, i, e, eu, ei, o, ö, oi, u oder ü ist. Die Dichter benutzen nun absichtlich und unabsichtlich die daraus entstehende Farbe des Grundtons in den Gedichten. Das u macht die Sprache dumpf, düster, geheimnisvoll. Das vorwiegende e, namentlich das stummere, macht sie klang- und charakterlos; durch o wird sie voll, pomphaft doch etwas dumpf, durch a klar, kraftvoll, gewichtiger je nach der Länge und Kürze des a. Das i ähnelt dem Gelb; bald ist es hell, licht; hart oder länger ausgesprochen macht es den Ton wohl schneidend, ziehend. Der schöne Wechsel der Vokale wird natürlich auch hier zu einem harmonischen Eindrucke verlangt; doch hat sich im allgemeinen der Dichter vor den stummen e's so viel wie möglich zu hüten. Wie die Vokale wirken, kann jedes schöntönende Gedicht zeigen. So z. B. achte man in Goethes Fischer darauf, wie gleich zu Anfang ein gleichmäßiges, schönes Wiegen, an Wellen erinnernd, darin waltet:

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll
a a e au a a e o

Man achte in Goethes Mignon auf die dunklen Vokale des Anfangs u, o, au, woran dann, wie an die dumpfere Stimmung plötzlich das unbefriedigte, sehnsüchtig ziehende, wehe i setzt:

Kennst Du es wohl?
Dahin! Dahin!
Möcht ich mit Dir, o mein Geliebter, ziehn.

Schon dieser Vokal zieht hier hinaus, wie er so lang dahindehnt. Daß man durch die bloßen Vokale den Vers aufsteigen oder absinken lassen kann, ist danach zu sehen. Mit den Konsonanten ist es nicht anders. Schon ihr Ton gibt leicht eine Stimmung —

Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach, wo es sich herbedingt;
Grau, grämlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns.
(Goethe, Faust II.)

Fl ist z. B. ein Hauch, Wehen, eine nicht harte Bewegung. Man vergleiche „fließen“ mit anderen Bewegungen des Wassers. Fließen ist ein stärkeres Dahingleiten; die Oberfläche des Wassers ist dabei noch unbewegt. Aber r gibt eine stärkere Bewegung, wie dieses schon in der Bildung des Buchstabens sich zeigt in seinem r-r-r. Setze ich nun noch scharfe Konsonanten vor das r, z. B. st und sp, so bekomme ich stets gewaltsame, heftige Bewegungen; wie schon beim Aussprechen dieser spr und str geschieht, wird auch in den damit gebildeten Wörtern eine Schwierigkeit gewaltsam überwunden. Man vergleiche fließen mit dem kurz bewegten: rinnen, das sich durch das s verschärft und unruhiger, stoßender wird in: rieseln. Strömen ist durch str heftig, mächtig; gewaltsam ebenso in strudeln, sprudeln. Aehnlich, wenn auch weniger deutlich, mit den anderen Konsonanten. So soll z. B. t (d, th, s) im allgemeinen hindeutend, dann auch scharf, feindlich, tötlich u. s. w. sein. Leicht wird man den Unterschied bemerken, den etwa die w, fl oder r, str oder m u. s. w. vorwiegend in einer Rede auf das Gehör verursachen. Ein Sturmwind wird unwillkürlich vom w des Wehens, des Andrängens in die bewegten r und scharfen st fallen, die mit dem dumpfen u schon im Worte Sturm stürmen. In dieser Weise bauen sich die Worte wunderbar zusammen. Der Dichter denkt nicht an ihre Entstehung, wie

einst die sinnlichkräftige Vorzeit diese Worte bildete, aber im Gefühl und zur Hand muß er diese Feinheiten und gewaltigen Mächte haben, die darin walten.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt —

Schiller hat natürlich nicht genau überlegt, daß der Vers aus dem dumpfen u in das hellere a und in das scharfe i aufsteigt, und wir schon dadurch in die Höhe und in das Strudeln gerissen werden, daß es vom w in das scharfe s, in das gewaltsame br und dann in das schärfste z-i-sch-t übergeht. Wie ist die Bewegung des r z. B. von Goethe gebraucht im Sturmlied:

Wenn die Räder rasselten,
Rad an Rad rasch ums Ziel weg,
Hoch flog
Siegdurchglühter
Jünglinge Peitschenknall . . .

Der Poet behandelt sein lebendiges Sprachmaterial nach dem Gefühl; er muß es aus innerer Wahrheit formen, im Flusse der lebendigen, vom Gegenstande ganz erfüllten Gedanken. Berechnend formen läßt sich auch hier nicht nach jenen Regeln; nur in einzelnen Fällen der Nachhilfe durch die Feile können sie helfen. Aber im Meisterwerke sind sie zu finden; wenn auch der Poet, der Schaffer, sie nicht einmal gekannt hätte, müssen sie zu finden sein. (Hierüber, sowie über das folgende: Poggel, Grundzüge einer Theorie des Reims.) Das Uebermaß der Anwendung des Auseinandergesetzten z. B. bei einem Siegmund von Birken im Frühlingswillkomm, richtet sich von selbst:

Es fünken und flinken und blinken,
Es säuseln und bräuseln und kräuseln,
Es strudeln und brudeln und wudeln,
Es witschern und zitschern und zwitschern u. s. w.

Die sogenannte Onomatopoesie wird durch ihren Klingklang leicht kindisch.

Als Beispiel zopfiger, durchgeführter Klangspielerei stehe hier ein Gedicht von Joh. Franke, welches einen Heerzug, Trompeten, Trommeln u. s. w. malt:

Von dar konnt er den Zug, dann dar, dann dar hinwenden,
Dann dar, dann dar, dann dar, dann ander und ander Enden,
Man höret im Tumult bald hier, bald dar, bald dort,
Eins mahnt das andre an, nur fort, nur fort, immer fort.
Bald brummt rundumb umbher der Rumb der plumpen Drummeln,
Bald sieht man einen hier, den andern dort sich tummeln,
Dort trampeln die stampenden Klepper, hier klappen die Tappen der Rappen.
Die kalten Pflaster selbst erhitzen durch den Lauf
Und locken im Klocken viel Schocke voll trockener Flocken herauf.

Wir haben bisher in der Dichtung noch von keiner künstlichen Ordnung des sprachlichen Materials gesprochen. Alles Besprochene gilt von dichterischer Rede überhaupt, Prosa oder Poesie. Volle dichterische Bildung tritt erst ein mit der vollen künstlichen Ordnung. Zuvor noch ein Hinweis auf die Nebengebiete und deren sogenannte Kunst.

Die allgemeinen Regeln für die Sprache behandelt die Stilistik. Wie die Prosa nach den Grundforderungen für jede wohlgefällige Erscheinung zu behandeln ist, wie deren allgemeine Ordnungen eingehalten werden, ist Gegenstand der Rhetorik als Redekunst im allgemeinen. Die Rhetorik verlangt also, daß die Erscheinung der Idee entspricht, und somit, wo ein Zweck vorliegt, die Ausführung dem Zweck entsprechend ist, daß die Rede bedeutend sei. Sie verlangt Einheit in der Mannigfaltigkeit, Gliederung, Harmonie der Teile, Reinheit des Stils (Präcision, Deutlichkeit, Richtigkeit u. s. w.), Geschlossenheit (Anfang, Mitte und Ende) u. s. w. Dies gilt für die wissenschaftliche Behandlung, die Dialektik, welche das Wahre sucht, wie für die eigentliche Rhetorik, welche Ueberredung, also besonders auf den Willen einzuwirken und andere zu einem Thun zu veranlassen, bezweckt.

Wo die äußere Form des sprachlichen Ausdrucks in der Dichtung nicht zur Kunstordnung gefügt ist, haben wir Dichtungen in Prosa. In dieser müssen die dichterischen Anforderungen hinsichtlich der Darstellung nach Inhalt, Vorstellungen, Anschaulichkeit, Lebendigkeit u. s. w. erfüllt sein. Inhalt und Form bedingen sich allerdings noch in besonderer Weise. Man nehme ein Drama in Prosa. Einheit, Gliederung, Mannigfaltigkeit, Harmonie u. s. w., dazu alle oben besprochenen Forderungen sind einzuhalten; der natürlichen Form hat die Behandlung des Inhalts zu entsprechen. Dasselbe im Roman. Bekanntlich wird der Ausdruck „prosaisch“ oft gleichbedeutend mit „unpoetisch“ gebraucht. In diesem Sinne fällt Prosa in Versen, wo nur das ganz äußere Maß einer Versbildung der undichterischen Prosa aufgezwungen ist, wie schon früher gesagt, ganz aus der Dichtung heraus.

In der vollen Dichtung hat auch der sprachliche Ausdruck seine Kunstordnung erhalten. Das Ganze ist nach allen seinen Teilen künstlerisch durchweiht, von der Vorstellung an bis zur letzten Klangerscheinung der Worte.

Betrachten wir die Ordnung und Formung des Materials, wie sie die Dichtung gebraucht. Die verschiedensten Ordnungen sind möglich. Die gewöhnlichsten seien hier in Kürze angeführt.

Einige Völker haben die Gedanken selbst der bestimmteren Ordnung unterworfen, wie wir dies im sogenannten Parallelismus membrorum der

Juden und Aegypter sehen. Hier wird einem Satz, einem Gedankenglied ein entsprechendes nebengeordnet, nach Umständen entgegengesetzt, z. B. „Ich habe ihn gesucht | und nicht gefunden || Ich habe ihn gerufen | und niemand antwortete mir. — Der Herr ist König | darum toben die Völker || Er sitzt auf Cherubim | darum reget sich die Welt. — Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn | und züchtige mich nicht in deinem Grimm ... Denn deine Pfeile stecken in mir | und deine Hand drücket mich ... Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor deinem Drohen | und ist kein Friede in meinen Gebeinen vor meiner Sünde ..." Das Gleich- und Gegengewicht ist hier den Gedanken selbst direkt auferlegt. (Eine indirekte Wirkung darauf findet oft bei entsprechenden äußeren Formen z. B. durch den gleichmäßig geteilten Alexandriner statt.)

Die gewöhnlichste, uns bekannteste Formung ist die an den lautlichen Ausdruck angelegte. Auch hier gibt es, wie z. B. die deutsche Dichtung zeigt, mehrere Formen sogar in einer Sprache nebeneinander. Es wird etwa eine bestimmte Reihe von Silben festgesetzt; diese gibt das Grundmaß, den Vers. Jeder Vers hat gezählt gleich viel Silben. (Da dies eine sehr schwach erscheinende Ordnung ist, weil die Betonung der Wörter sie unkenntlicher macht, so wird der Vers gewöhnlich bestimmter hervorgehoben dadurch, daß man ihn am Ende abschließt und auszeichnet durch einen Gleichklang mit einem anderen oder mit anderen, durch Assonanz oder Reim.) Oder es wird eine Versreihe dadurch gebildet, daß jede eine Ordnung zeigt durch bestimmte lautliche Gleichheiten, wie die Alliteration gibt. Oder durch gleichviel Betonungen, oder durch gleichviel bestimmte Dehnungen und Kürzungen der Silben u. s. w. Verschiedene Bestimmungen der Tonkunst treten hierbei wieder in Kraft.

Die Sprache wird gebildet aus Tönen, die nacheinander, und zwar in Silben aneinandergeschlossen, in der Zeit erschallen. Gleichmäßiges Erschallen dieser Töne wäre langweilig, ermüdend. Durch Betonung von Silben, Heben und Senken der Stimme, Pausen, durch Dehnung und Kürzung der Töne, resp. der Silben kommt Wechsel, Mannigfaltigkeit hinein. So wird man die gewichtigsten Worte und darin die gewichtigsten Silben betonen; zusammengesetzte Vokale werden an sich schon Dehnungen verursachen, ebenso auch eine Anhäufung von Konsonanten, die zu bewältigen die Stimme gleichsam Zeit haben muß.

Wir finden bei einigen Völkern das Prinzip der Betonung, der Hebung der Hauptsilben zum bestimmenden gemacht; so bei den Deutschen. Die

Griechen haben das Maß der Längen und Kürzen erwählt. Ihre klingenden, vokalschweren Endungen, z. B. der Deklination, haben sie vielleicht dazu bewogen; die Stammsilben wären durch jene doch zu sehr gedrückt worden, wenn man mit ihrer Betonung durch Hebung allein hätte operieren wollen. Sie maßen die Worte und erhielten sich dadurch vielleicht die volltönenden Endungen, während die Deutschen, hauptsächlich auf die Stammsilben achtend, die Endungen vernachlässigten, ihre Töne abschwächten, verschluckten oder wegwarfen. Länge und Kürze der Silben waren also für die Griechen maßgebend. Es ist hier nicht der Ort, ihre Metrik eingehend zu behandeln. Sagen wir einfach, daß das Maß einer Länge durchschnittlich angenommen wird als gleichwiegend mit zwei Kürzen. Erst in der Zweiheit kann sich eine Bildung gestalten. Einfachste Ordnungen wären ⏑⏑ oder – –. Nach dem früher Gesagten muß aber zum wenigsten die Betonung Leben in dieses Maß bringen; also ⏑́⏑, –́–. Leicht sieht man den Wechsel in –⏑ oder ⏑–. Ein solches Maß nennt man Fuß. Er bezeichnet das Verhältnis der Silben in Rücksicht des Maßes. Eine Aufeinanderfolge von Zeitabteilungen nach einem bestimmten Gesetz gibt, wie wir schon in der Musik sahen, den Rhythmus. Eine oder mehrere Reihen von bestimmtem Rhythmus nennen wir einen Vers. Ein Vers ist also eine in sich geordnete Reihe; nach ihm beginnt eine neue. In solche Ordnungen wird die Sprache gefügt.

Nennen wir einige der hauptsächlichsten Versfüße: Trochäus –́⏑, Jambus ⏑–́, Spondeus –́–, Daktylus –́⏑⏑, Anapäst ⏑⏑–́, Amphibrach ⏑–́⏑, Bacchius ⏑–́–, Päon –́⏑⏑⏑ u. s. w. Man wird leicht gewahren, welchen Eindruck die stete Wiederkehr dieser Füße machen muß, wie verschieden die Bewegungen sind. Abwärts sinkend der Trochäus, leicht auf seine Kürze fallend. Er rollt gleichsam ab wie von einer Schnur: „Schnurre, schnurre meine Spindel, schnurre ohne Rast und Ruh". Für gleichmäßig dahinfließenden Redefluß wird er sich gut eignen, wie wir ihn denn vielfach episch, d. h. für die Erzählung gebraucht finden. Der Jambus ⏑–́ steigt an; er tritt keine Stufen hinab, sondern hinan; er hat dabei etwas Angreifendes. Er wird darum gern zu der persönlichen Gesprächsrede gegen andere gebraucht. Schwer, gradaus wälzt der Spondeus dahin, massig, nachdrücklich; seine Langsamkeit große Last, unter Umständen also Gewichtigkeit oder Gedrücktheit verkündend. Hurtig herab, weit bewegter als der Trochäus eilt der Daktylus. Das ist der Vers für schnelle, mehr langströmende als kurz fließende Bewegung. Mit Anlauf aufwärts drängt der Anapäst u. s. w.

Eine große Verschiedenheit läßt sich in dieser Weise dem Tone des

Ganzen geben. Durch die Verbindung solcher Füße wird ein unerschöpflicher Reichtum zu entfalten sein.

Die Erzählung, das Wiedergeben von außen empfangener Eindrücke ist eine der frühesten sprachlichen Thätigkeiten. Für bewegte lebendige Erzählung haben die Griechen den langwelligen Daktylus ‿́ ‿ ‿ gewählt. Bildet man aus ihm eine Reihe, so wird deren Länge oder Kürze in Betracht zu ziehen sein. Die Zweiheit ist leicht einförmig; die Dreiheit, Fünfheit sind, wie wir früher gesehen haben, vorzuziehen. Aber diese freiere Reihe wird symmetrisch gestaltet. So nehmen wir den dreifachen Daktylus, diesem entgegengesetzt dieselbe dreifache Reihe, so daß wir jetzt den Sechsfuß, den Hexameter, erhalten. Eine fünffache Ordnung würde in dieser Weise den zehnfüßigen Vers ergeben haben. Er dünkte den Griechen zu lang; sie blieben also bei der einfacheren Dreiordnung. Wo keine solche Gegenordnung beliebt ist, wie z. B. bei uns, finden wir die Fünfordnung (im fünffüßigen Jambus des Dramas) gerne angewandt. Wir hätten also die daktylische Reihe

–‿‿–‿‿–‿‿ | –‿‿–‿‿–‿‿.

Es würde nun aber diese Reihe unterschiedlos von der nächsten fortschnurren. Sie muß von dieser geschieden sein; erst durch Trennung, Hervorhebung wird eine Gliederung geschaffen. Dies kann verschiedentlich geschehen, z. B. dadurch, daß der letzte Fuß verändert wird, verkürzt, verlängert; der Grieche verkürzte den Vers leicht. Er setzte statt –‿‿ nun –‿, freilich auch eine Länge dafür gestattend. Dadurch nun aber ist eine Reihe deutlich von der andern Reihe geschieden: sie steht fest, ist geschlossen.

–‿‿–‿‿–‿‿ | –‿‿–‿‿–‿
–‿‿ u. s. w.

Würden die Worte genau in die Maße hineinfallen, so wäre ein eintöniges Geklapper nicht zu vermeiden. Jedes Wort wäre in jedem Maße vom andern getrennt. Dies zu verhüten, darf Wort und Versmaß nicht stets zusammenfallen, sondern sie müssen sich gleichsam durcheinanderschlingen in freier Verbindung. Wort und Versfuß greifen eins ins andere hinüber und tragen sich gegenseitig dahin. Nun aber gilt es weiter, die Freiheit in der Ordnung zu wahren. Vers und Gegenvers würden zu gleichmäßig gegeneinander stehen. In den Worten darf also das Maß, welches zu grunde liegt, sich nicht bemerkbar machen. Der Mittelschnitt des Verses kommt dabei in Betracht. Statt die Worte so regelmäßig zu trennen, daß der Vers in diese zwei, trotz der hinteren Kürze noch immer ziemlich gleichen Hälften fällt, wird die ungleiche,

darin lebendigere Teilung beliebt, die man nach der Länge der betonten Silbe des dritten Fußes eintreten läßt. Es ist also jetzt das Schema statt

–◡◡–◡◡–◡◡ | –◡◡–◡◡–◡̄
–◡◡–◡◡– | ◡◡–◡◡–◡◡–◡̄

Dieser Schnitt des Verses (Cäsur) belebt ihn; er versteckt den Zwang. Statt solcher ungleichen Zweigliederung können nun auch andere eintreten, wie sie sich schon aus der Durcheinanderwindung von Versmaß und Wort ergeben. Würde nun aber ein solcher daktylischer Sechsfuß doch nicht auf die Dauer eintönig werden in den ewig gleichen Sprüngen, in welchen die Rede dahinstürzt? Wenn nun etwas Trauriges, Schweres, Feierliches, Langsames kommt, wie soll es der rennende Daktylus ausdrücken? Das Langsame und Schwere hüpft nicht gleich ihm; das Gewichtige geht Schritt für Schritt. Der Grieche läßt hier das oben angeführte Recht eintreten: zwei Kürzen gelten für eine Länge. Danach könnte man nun aber den ganzen daktylischen Vers, zumal auch im letzten Fuße statt der einen Kürze eine Länge erlaubt ist, in Spondeen umsetzen. Daß dieses nicht geschieht, daß der daktylische Charakter stets gewahrt wird, daß sich gleichsam zum Schlusse wenigstens der Dichter stets daran erinnert, daß er es mit einer Erzählung zu thun hat, in welcher es vorwärts zu kommen gilt, darum ist — nur mit seltenen Ausnahmen aus ganz besonderen Gründen — geboten, daß der fünfte Fuß stets ein Daktylus sein muß. In den anderen Füßen kann der Spondeus statt des Daktylus eintreten. So gewinnen wir das Schema:

–́◡̄◡–́◡̄◡–́◡̄◡–́◡̄◡–́◡◡–́–̆

So ist die Freiheit im festesten Maß und welcher Reichtum der Bildungen! Damit nun aber nicht Vers an Vers in seiner Sonderung stehe, darf nicht mit jedem Verse auch der Gedanke abschließen, sondern derselbe greift hinüber zum nächsten Verse, und so verbindet sich die Kette. Welchen Wechsel nun auch noch die griechische Accentuierung dazu hervorbringt, können wir hier natürlich nicht ausdrücken:

Als sie nunmehr sich genaht, die Eilenden gegeneinander,
Vorwärts streckte der Gott sich über das Joch und die Zügel
Mit erzblinkender Lanz', in Begier, ihm die Seele zu rauben.
Aber die Herrscherin Pallas Athen', in der Hand sie ergreifend,
Stieß sie hinweg vom Sessel, daß mächtigen Schwung's sie vorbeiflog.
Wieder erhob sich darauf der Rufer im Streit, Diomedes,
Mit erzblinkender Lanz'; und es drängte sie Pallas Athene
Gegen die Weiche des Bauch's, wo die eherne Binde sich anschloß:

Dorthin schwang er den Stoß und die blühende Haut ihm zerriß er,
Zog dann die Lanze zurück. Da brüllte der eherne Ares,
Wie wenn zugleich neuntausend daherschrien, ja zehntausend
Rüstige Männer im Streit, voll Wut anrennend und Mordlust.
Und es erzitterten rings die Troier umher und Achaier
Bange vor Angst.

(Der indische epische Vers, der Sloka, bildet sich aus ursprünglich vier Doppeljamben. Der größeren Freiheit und des Wechsels wegen gestattet er dann in zwei Doppeljamben freie Wahl. Das gewöhnlichste Schema ist

· · · · | ◡ – – · | · · · · | ◡ – ◡ – | ·

Seine strophische Gliederung stellt aber gegen diese Freiheit auch wieder größeren Zwang.)

Es sei hier gleich bemerkt, daß der Hexameter von den Griechen der epische Vers genannt wurde. In der einfachsten Erzählung darf der Erzähler nicht in einen ganz verschiedenen Ton, in verschiedene Erzählungsweise fallen. So darf er auch die Versordnung nicht in Willkür umsetzen, also etwa Jamben, Daktylen, Bacchien, Päonen durcheinander bringen. Jede Erzählung muß in einem einheitlichen Maße bleiben, muß einheitlich dahinfließen, wie dies in der angegebenen Weise des Hexameters geschieht.

Sehen wir ebenso einen für das Gespräch geeigneten Vers bei den maßkundigen Griechen entstehen. Der Jambus, der dem gewöhnlichen Gesprächston am meisten nahe kommt, wurde schon dafür geeignet genannt. Er ward bei ihnen gewählt. Wir finden hier die architektonische Gegenstellung wieder. Derselbe Vorgang wie beim Hexameter wiederholt sich. Wir bekommen den jambischen, doppelten Trimeter also

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ | ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́.

Der Zwang desselben mußte durch die Worte aufgehoben werden. So ward die angegebene Cäsur in der Mitte für starr, unschön erklärt. Mit der zwängenden Cäsur ist der Trimeter zum sogenannten Alexandriner umgestempelt.

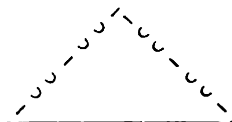
Es gilt auch hier wieder, daß, um das Hacken der Worte in die Maße zu vermeiden, Wort und Versfuß nicht eintönig zusammenfallen dürfen und daß ferner innerhalb eines Verses wie in der Verbindung der einzelnen Verse jenes Ineinanderschlingen stattfinden muß, über welches oben gehandelt worden. Ebenso ist leicht zu ersehen, wie der Wechsel in den Cäsuren der einzelnen Verse geboten ist. Auch der Trimeter gestattet für einzelne Füße ein Verändern der einzelnen Maße, den Gebrauch einer Länge für eine Kürze, die

Auflösung einer Länge in zwei Kürzen. Es bildet sich hier das Schema ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ wodurch die Einförmigkeit aufgehoben wird, welche sich im steten Fortlauf des Jambus bemerkbar machen würde.

Und welches Recht der Götter übertrat ich denn?
Wie soll ich Arme nun noch zu den Himmlischen
Aufschauen, wen um Hilfe flehn? Erwarb ich doch
Gottlosigkeit mir durch die That der Frömmigkeit;
Doch wenn es also gültig bei den Göttern ist,
Werd' ich die Schuld erkennen, wenn ich sie gebüßt;
Sind aber diese schuldig, mögen schlimmer nicht
Sie büßen, als sie selber mir thun wider Recht.

(Sophokles' Antigone, nach Donner.)

Wir haben es mit einem Fluß der Rede, einem Dahinströmen der Gedanken und der Sprache zu thun gehabt. Wir sahen darin eine Gegenstellung. Aber wenn nun der Vers stärker in sich gesammelt werden durfte, wenn ihn der abgeschlossene Gedanke vielleicht kräftig in sich gefaßt verlangte, dann begnügte sich der Grieche nicht bloß mit solchem Hintereinanderstellen von Halbversen, sondern er ließ das rein symmetrische Prinzip in Geltung treten. Die Bewegung der Sprache, wie sie gestiegen, fällt sie. Nehmen wir etwa folgenden Vers –⏑⏑–⏑⏑–, der uns schon aus dem ersten Halbvers des Hexameters bekannt ist. Zur besseren Versinnlichung stelle man diese Maße schräg aufrecht.



Wenn wir einen solchen Redegang in der umgekehrten Reihenfolge, wie er sich aufwärts bewegt hat, zurücksinken lassen, so haben wir einen streng symmetrischen Vers erbaut. Das gegebene Versmaß ist das des Pentameters, für den man darum auch wohl das bekannte Wort Schillers also umdeuten könnte:

Wie der Pentameter steigt, fällt er melodisch herab.

Ein solcher Vers hat ein festes Gefüge; er ist in sich beschlossen, dieses Steigen und Fallen bricht ihn gleichsam. Er ist daher für die langfließende Rede nicht geeignet, dagegen um so mehr für kurze, in sich beschlossene Gedanken; dann ist er ein Bändiger stark wallenden Gefühls. Was den Pentameter besonders anbelangt, so kann dieses ruhige Zurücksinken der Rede wohl den Eindruck machen, als wenn auf jeden Versuch der Erhebung ein Niederschlagen folge. Ein Erzählungsvers mit einem solchen Verse daran wird leicht als ein Vers der Trauer gefaßt werden können. Der Hexameter mit dem

Pentameter im sogenannten Distichon verbunden, galt den Alten für einen elegischen Vers:

–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑
–́⏑⏑–́⏑⏑–́–́⏑⏑–́⏑⏑–́.

Wir haben hierin zugleich einen Abschluß des Verses und des Gedankens, wie er feststehend sich in der Strophe herausbildet. Die durchgängige Einheit ist darin aufgehoben. Eine größere Gliederung ist zu der des einzelnen Verses hinzugetreten; zwei Verse sind mit einander zu einem Ganzen zusammengekuppelt. Hier als Beispiel aus den Elegien Goethes:

Zieret Stärke den Mann und freies mutiges Wesen,
O! so ziemet ihm fast tiefes Geheimnis noch mehr.
Städtebezwingerin, du Verschwiegenheit! Fürstin der Völker,
Teure Göttin, die mich sicher durchs Leben geführt.

Oder aus Goethes Pausias:

Sie: Schütte die Blumen nur her, zu meinen Füßen und deinen!
Welch ein chaotisch Bild holder Verwirrung du streust!
Er: Du erscheinest als Liebe, die Elemente zu knüpfen;
Wie du sie bindest, so wird nun erst ein Leben daraus.

Solche Vereinigung mehrerer Verse zu einem größeren Ganzen, das in sich abgeschlossen ist, eine Versgruppe ergibt die Strophe. Es kann nun eine solche Strophe für sich allein stehen; sie kann als größere Gliederung in einem Ganzen auftreten. Ein Gedicht kann also aus Strophen zusammengesetzt werden. Der innere Strophenbau wird nun leicht zu einer Zweiheit führen, zu einer Dreiheit u. s. w. Es soll hier angeführt werden, daß die Griechen ihre Chorgesänge nach dieser Dreiheit erbauten, innerhalb des ganzen Gedichts eine Strophe, die gleich metrische Gegenstrophe und die Episode bildend. Etwas ähnliches werden wir innerhalb einer Strophe im Mittelalter wiederkehren sehen.

Statt des einfacheren Maßes, welches im Erzählungs- und im Gesprächsvers herrscht, wird unmittelbare Empfindung erregter Zustände, die sich selbst nicht faßt, nicht in ein ruhigeres Maß fassen kann und will, in bewegteren freier dahinwogenden Rhythmen ihren Ausdruck suchen. Die erregteste wird wie in Willkür sich ergießen. Soll die Kunst bleiben, darf jedoch niemals das Maß, ob es auch versteckter ist, fehlen.

In solchen freieren Ordnungen wechselt also etwa in der Reihe der Versschritt, setzt um, aus dem Trochäus in den Daktylus, Jambus u. s. w.

Auch in den Versen unter einander kann sich dieser Wechsel zeigen.

Die freiere Bildung findet dann aber womöglich durch die Strophenbildung ihren Halt und die künstlerische Begrenzung. Ihre Wiederkehr schließt alle Gedanken wirklicher Willkür aus. Auch im einzelnen sehr strenge Ordnungen finden sich hier.

Nehmen wir z. B. –⏑–⏑⏑– ein kräftiges, munteres Vorwärtsbewegen, erst im Trochäenschritt, dann im Daktylenschritt und noch ein Sprung hinauf (–́⏑⏑–́ ist eigentlich ein Choriambus); eilen wir gerade so wieder hinab:

–⏑–⏑⏑– | –⏑⏑–⏑–
–⏑–⏑⏑– | –⏑⏑–⏑⏑.

Nun wechselnd: –⏑–⏑⏑–⏒⏑–⏑⏑–⏑–. Man sieht, es ist ⏒⏑ hinzugekommen, die Länge ist beiden gemeinsam. Aber hören wir wohl diese genaue, architektonische Symmetrie, die wie ein Giebel sich auf- und abbaut? (Siehe z. B. Klopstocks Bardale, An Gleim, Zürchersee 2c.)

Aber tritt er daher, der wie der wachsende
Ahorn schlank sich erhebt, kommt er, der Erde Gott,
Sing dann, glücklicher Sänger,
Tönevoller und lyrischer. (Klopstock.)

Neben der symmetrischen Metrik (welche sicherlich mit den Tanzchören zusammenhängt) steht die Fülle freierer Formen, die aber stets von einem bestimmten Gesetz beherrscht sein müssen, wenn sie nicht in die Willkür und damit aus dem Schönen sinken sollen. Die innere Gesetzmäßigkeit vieler Strophen wird jetzt mehr und mehr durchdrungen, während man früher ihre Formen für ein bloßes Spiel der Willkür zu halten geneigt war, welche nur dadurch zu Ordnungen wurden, daß sie gerade so in einer zweiten Strophe wiederkehrten.

Von den kleineren Strophenbildungen und Metren der Griechen stehe hier nur noch das Alkäische, tönend, als ob der Dichter den Wogen am Gestade des tiefaufrauschenden Meeres diesen Rhythmus abgelauscht habe. Die Welle rauscht an und sinkt donnernd wieder herab. Zum zweiten Male dasselbe Spiel. Aber nun rollt sie her, höher, höher schwellend, bis sie tosend und schäumend bricht und verflutet.

⏒–́⏑–⏒ | –́⏑⏑–́⏑⏓
⏒–́⏑–⏒ | –́⏑⏑–́⏑⏓
⏒–́⏑–⏒–́⏑–⏒
–́⏑⏑–́⏑⏑–⏑–⏒

Viel Tapfre lebten vor Agamemnon schon,
Doch unbeweinet schlafen und ungekannt
In ewger Nacht sie, weil kein heil'ger
Sänger die Edlen der Nachwelt nannte. (Horaz.)

In manchen Oden und Hymnen schwillt nun ein noch bewegterer Rhythmus. Aber in einer Einheit sind die langen Strophen zusammengebaut, deren Gesetzmäßigkeit bewunderungswürdig ist. So hat man z. B. in den Oden Pindars die festeste, ja architektonische Ordnung gefunden.

Denn Zeus haßt schwer großsprechender Zung'
Hochmütig Geprahl, und als er ersah,
Wie im mächtigen Strom sie zogen heran,
In des Goldes Geklirr, hoffärtigen Sinns,
Wirft den er herab mit geschleudertem Strahl,
Der aufstieg schon
Zu den Zinnen in jubelndem Siegsruf.
Und zu der dröhnenden Erde geschmettert fiel er,
Der mit geschwungener Fackel in wildem Andrang
Mit wahnsinniger Wut braust' heran im feindlichsten Sturm.
Diesen traf solches Los:
Anderes teilt anderen zu, mächtig im Kampf drängend, der große
Ares, der Siegesheld.
(Antigone des Sophokles von Donner.)

Wie das umsetzt aus dem Heranziehen und Heranwogen! Niederschmetternd die Rhythmen selber, sich gegeneinander stauchend, dann langsamer, dann gebrochen wogend, verfließend.

Welche Aussprache war nötig, um die schwierigen Maße der Oden, der Hymnen klar hervortreten zu lassen, daß sie sich aufbauten wie ein herrliches Gebäude, ohne der Sprache in Maß und Takt Gewalt anzuthun! Welchen Begriff haben wir von dieser Formfreude, Formklarheit, Tiefe, von diesem Formverständnis, von der Kunst ihres Vortrags! Sie waren überall Künstler, diese Griechen, volle Künstler! Gegen ihre Kunstbildung, was sind wir damit verglichen!

Bekanntlich hat ein gewaltiger deutscher Dichter auf die griechische Metrik zurückgegriffen und hat der deutschen poetischen Formbildung einen neuen Anstoß gegeben, als das Reimgeklapper die Gegenbewegung hervorrief. Klopstock verwarf den Reim, sang Oden nach griechischen Maßen und schrieb seine Messiade im epischen Vers der Alten. Es soll hier nicht die Berechtigung der alten griechischen Maße gegen unsere gewohnten poetischen Formen abgewogen werden. Genug, daß unsere Sprache durch jene erfrischt, vervollkommt

worden, daß unser Ohr wieder mehr Gehör für rhythmische Feinheiten bekommen hat, welches es seit dem Verfall unserer Dichtkunst im Mittelalter ganz verloren hatte. Unsere treffliche deutsche Sprache hat im Munde eines Klopstock, Platen u. a., dann so vieler tüchtiger Uebersetzer gezeigt, daß sie auch in den Weisen der Griechen Bedeutendes leisten kann. Diesen völlig gleichzukommen, daran ist natürlich nicht zu denken. Wir müssen uns in den rein-metrischen Maßen hart mühen, können aber niemals die Klangfülle gewinnen, welche dem Griechen so willig in seiner tönenden Sprache floß. Die Endungen unserer Wörter sind nicht zu überwinden. Man nehme unsere Deklination mit ihren ewigen „E"-Endungen und vergleiche damit die griechischen; ebenso die Konjugationsendungen! Unsere antik metrischen Verse werden stets etwas anderes, als sie bei den Griechen waren, indem wir mit der Betonung unserer Stammsilben operieren müssen, mit den stumpfen, tonlosen Wortendungen meistens die Kürzen füllen, während der Grieche die Betonung völlig frei neben den Maßen und in den Maßen erhielt.

Wir haben im Deutschen andere Wege bei der Formbildung der dichterischen Sprache eingeschlagen. Wir begegnen dem Maße der Hebungen: Hebung des Tons, Senken des Tons. Wenn im Anfang vielleicht diese Weise mit derjenigen der stammverwandten Griechen zusammenging, so gingen doch später die Wege weit auseinander. Der Grieche wog und maß die Klänge; wir wogen die Bedeutung des Worts. Nur die Hebungen hauptsächlich beachtend, warfen unsere alten Dichter auf sie das ganze Gewicht der Bindung des Verses. Eine seltsame Bindung jetzt für unsern gänzlich verwaschenen Sprachsinn. Zusammenhängend mit der Sprachbildung, für welche wir oben einige Hindeutungen gegeben haben, wurde der Anlaut der Haupthebungen beachtet. Durch diesen wurde gebunden. In der Poesie der Alliterationsepoche finden wir einen Vers durch den gleichen Anlaut der Hauptbetonungssilben, durch Stabreim zusammengehalten. Jede solche Langzeile zerfällt in zwei Hälften; gewöhnlich hat die erste Hälfte zwei gleiche Anlaute (Stollen), die zweite einen dritten gleichen Anlaut (den Hauptstab). Die unbetonten oder nur schwach betonten Silben können an Zahl verschieden sein. Alle Vokale gelten für gleich anlautend. So war ein Vers in sich verschlungen und fest zusammengekettet. Der Gedanke griff von einem zum andern Verse und einigte das Ganze, setzte die einzelnen Reihen in Fluß. Hören wir einige Verse aus unserm ältesten deutschen Gedichte: Hildebrand und sein Sohn Hadubrand sind zusammengetroffen an der Grenze des von Hadubrand beschützten Landes. Vater und Sohn kennen sich nicht. Sie rüsten sich zum Kampfe.

**Sunufatarungos iro saro rihtun**
**garutun se iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana**
**helidos, ubar hringa, do sie to dero hiltju ritun.**
**Hiltibraht gimahalta, her was heroro man,**
**ferahes frotoro; her fragen gistuont**
**fohem wortum,**
**huuer sin fater wari fireo in folche.**

In der Uebersetzung:

Sohn und Vater zusammen ihre Panzer richteten,
bereiteten sich ihre Schlachtkleider,
gürteten sich ihre Schwerter an;
die Helden über die Ringe (Panzerhemd),
da sie zu dem Kampfe ritten.
Hiltibracht sprach, er war der hehrere Mann,
lebensverständiger;
er zu fragen begann mit wenigen Worten,
wer sein Vater wäre der Führer im Volke.

Die nordische Poesie bildet oft die Stabreimverbindung derartig, daß je die 1. und 2. und die 4. und 5. Halbzeile im Stabreime stehen mit 2 Stollen und Hauptstab; dagegen die 3. und 4., mit meistens nur 2 Anlauten, jede in sich. Z. B.

**W**achse nicht, **W**imur, nun ich **w**aten muß
**H**in zu des Joten **H**ause.
**W**isse, wenn du **w**ächst, **w**ächst mir die Asenkraft
Ebenh**o**ch dem **H**immel.

Unser Ohr hat leider die Feinheit für den Stabreim fast ganz verloren, würde sie jedoch bei einiger Uebung leicht wieder gewinnen. Diese Form, in welcher unsere epischen Gedichte gesagt und gesungen wurden, ist bekanntlich verdrängt worden und bis auf wenige Anklänge im Volksmunde verloren gegangen. Nur in einigen Redensarten, in denen sie in ihrer festen Verkettung zum Nachdruck dient, ist sie erhalten, z. B. in Stock und Stein, **M**ann und **M**aus, Lieben und Leben, **K**üche und **K**eller, **K**ind und **K**egel u. s. w., sonst nur noch im kindischen Spiel, ohne Nachahmung zu sein; Kinder dichten noch jetzt vielfach alliterierend.

In freier Weise ward und wird die Alliteration aber noch immer gebraucht, und zwar oft mehr, als man auf den ersten Blick vermutet. Nehmen wir einige Beispiele aus Goethe:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht ich mit Dir, o mein Geliebter ziehn! u. s. w.

Oder eingekettet:

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldenen Becher gab u. s. w.

Oder:

Du liebes Kind, komm geh mit mir
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.

So in vielen anderen Gedichten in der auffallendsten Weise, besonders in den volkstonartigen.

Bei den Wiederholungen (Epizeuxis oder Wiederholung desselben Wortes, Anaphora oder Wiederholung derselben Worte u. s. w.), welche dichterischen Nachdruck geben, wirkt schon dieser Anlaut verstärkend ein.

In ihrer strengen Form hat die Alliteration etwas Nachdrückliches, aber auch Stoßendes, etwas Mannhaftes, Hartes. Das griechische Metrum ist gleichsam eine plastische Form, in welche die Dichtung voll ergossen wird, ganz füllend, ganz ausgefüllt. Der Stabreim staucht wohl die Hauptteile der Rede zusammen, gibt einer ungezwungenen Entwickelung nicht gut Raum, wie er jeden Augenblick an die Wucht von Hauptworten gebunden ist; er muß immer auf das Wuchtige abzielen, ohne welches die Ordnung und der Vers nicht mehr erkennbar wäre. Für freien fließenden Vortrag, dessen Schönheit nicht in immerwährender Kraftsprache besteht, eignet sich die Alliteration wenig; sie macht stets die Rede starrer. (Man vergleiche die Alliterationsdichtung mit Dichtung in lateinischen Versen ziemlich gleicher Zeit und deutscher Dichter, oder die ältere alliterierende und die jüngere prosaische Edda, um dem Unterschiede nachzuspüren, den auch die Form allein schon machen kann.) Wie der Reim schlechten Dichtern oft Zwang anthut und des Reims wegen nicht selten ein Vers gebildet wird (alle die Reime: Liebe, Triebe, Herz, Schmerz, Sonne, Wonne u. s. w.), so verführte auch der Stabreim zu solchen Behelfen der Versbildung. Stereotype Redensarten kamen dadurch auf, trockenem Holz vergleichbar am grünen Baum.

Die altnordische Dichtung erstarrte darin und ward bald zur Prosa; auch die deutsche wäre es, hätte nicht ein anderes Prinzip die Alliteration

abgelöst. Der freiere Gang, mehr musikalischer Ausdruck des Gemütslebens, größere Biegsamkeit des Ausdrucks war Bedürfnis geworden. So konnte die neue, im Reim gipfelnde Form sich durchdrücken und die Alliteration (andere Gründe kamen hinzu: sie war die Form für die heidnischen Ueberlieferungen) verdrängen. Die Alliteration mag übrigens ihr Teil mit dazu beigetragen haben, daß durch das Gewicht, das ganz und gar auf die Hauptsilben fiel, die Nebensilben, also besonders die Flexionen, welche die Griechen schon ihres Metrums wegen zu erhalten bestrebt sein mußten, abgeschwächt, vernachlässigt und weggeworfen wurden.

In letzter Zeit wurde die Alliteration wieder gepflegt. Durch die Altertumsbegeisterung kam sie zu Ansehen und man hat über das dazwischenliegende Jahrtausend wieder auf sie zurückgegriffen. Sie wurde von einigen Dichtern sogar wieder für den epischen Vers zurückgefordert. In Uebersetzungen der alten Dichter (siehe z. B. das Citat aus Beowulf S. 72 und 73) und in kleineren selbständigen Versuchen uns geläufiger gemacht, suchten Dichter sie voll wieder einzusetzen. So Jordan in seinen Nibelungen. Richard Wagner hat seinen Ring der Nibelungen — durch vier Stücke — alliterierend gedichtet:

Woge du Welle, walle zur Wiege,
Wagalawaia! —
Kennst du mich gut kindischer Alp?
Nun sag' wer ich bin, daß du so bellst?
Im kalten Loch, da kauernd du lagst,
Wer gab dir Licht und wärmende Lohe,
Wenn Loge nie dir gelacht?

Das Bestreben, die Alliteration neu zu beleben, ist nicht einseitig zu verwerfen. Den Reim dagegen zu verwerfen und einzig Alliteration wieder einführen zu wollen, ist thöricht; schon weil wir bei vielen Stammsilben die ursprünglichen Anlaute verloren haben, ist die Alliteration nicht immer ein „natürliches“ Band. Aber aus richtigem Gefühl griff man insoweit in der Epik auf sie zurück, als die Alliteration mit ihrer markigen Gedrängtheit einen Gegensatz gegen die flache Breite und die leichte Weise bildet, zu welcher der Reim so leicht in der Erzählung verführt. Man sucht auch hier wieder einen männlicheren, strafferen Stil, und wie gewöhnlich wirft man sich in das Extrem, damit aus beiden Extremen die richtige Mitte, das schöne Maß gewonnen wird. Von beiden Endpunkten die Bogen schlagen, um eine Linie zu halbieren — das gilt nicht bloß für die Geometrie.

Der Stabreim bindet die Verse oder Halbverse durch den gleichen Anlaut. Der Reim bindet sie durch den Auslaut. Statt der durcheinanderschlingenden Kettenglieder wird jetzt ein längeres Glied mit dem folgenden vereint. Das lange Versglied darf nun aber nicht bis zum Ende ordnungslos sein; der Stabreim stützte mitten im Vers, der Reim nicht. So muß eine andere Ordnung hinzutreten. Man nahm eine freie metrische oder eine Verschmelzung von Metrum und Betonung. Für das Wesen des Reims stehe hier aus Goethes Faust II. Akt 3:

Helena: Vielfache Wunder seh' ich, hör ich an;
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel,
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich:
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.
Faust: Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O, so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten, wir üben's gleich;
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.
Helena: So sage denn, wie sprech ich auch so schön?
Faust: Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt —
Helena: Wer mitgenießt.
Faust: Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein —
Helena: Ist unser Glück.
Faust: Schatz ist sie, Hochgewinn und Pfand;
Bestätigung wer gibt sie?
Helena: Meine Hand.

Ursprünglich galt schon die bloße Assonanz der Endvokale als Bindung. So lange die Endungen eine klingendere, stärkere Betonung haben, waltet die Assonanz ziemlich frei; erst allmählich entwickelt sich der strengere umfassendere Gleichlaut des Reims.

Es beginnt z. B. unser ältestes deutsches Reimgedicht, der Krist des Mönches Otfried mit folgendem Lobe der Franken:

**Sie ſint ſo ſama kuani — Sie eigun in zi nuzzi**
**ſelb ſo thie Romani; — ſo ſamalicho wizzi.**
**nie tharf man thaz ouh redinon, — in felde jo in walde**
**thaz Kriachi in thes giwidaron. — ſo ſint ſie ſama balde.**

(Sie sind ebenso kühn, gerade wie die Römer; nicht darf (ein) Mann das auch reden, daß die Griechen sie darin übertreffen. Sie haben sich zum Nutzen gleicherweise Klugheit, im Felde und im Walde, da sind sie gleich kühn.) Oder im Ludwigslied:

**Sang was gisungan,**
**wig was bigunnan,**
**bluot ſkein in wangon,**
**ſpilodun ther Vrankon.**

(Sang war gesungen, Kampf war begonnen, Blut schien in den Wangen, kämpften freudig da die Franken.)

Die strenge Assonanz ist bei uns nur in Nachahmungen z. B. spanischer u. a. Gedichte enthalten, bei denen ihre geringere Eindringlichkeit dann aber in der Weise verstärkt ist, daß derselbe assonierende Klang durch das ganze Gedicht hindurch geht. Man sehe etwa Heines Almansor, im ersten Gedichte mit seiner „u"-Endung, im zweiten auf a, im dritten auf i assonierend, Donna Clara mit der o-Assonanz u. a.

Schon während der Alliteration wird sicher beim Gesang eines Liedes das Ohr auf den Gleichlaut des Wortes geachtet haben. Ob der Reim nun den Deutschen durch den lateinischen Kirchengesang und dessen Nachbildung übertragen wurde, oder ob er bei ihnen sich entwickelt hat, gerade so wie er bei den Romanen und in der lateinischen Dichtung des Christentums wohl aus den alten Hebungsversen der Lateiner hervorging, die verdrängt durch den Einfluß griechischer Metrik sich im niederen Volk erhielten und in der neuen Gestaltung und Entwickelung mit dem Christentum als Reimverse wieder hervorbrachen, — das lassen wir hier dahingestellt. Zu weit würde es führen, auf die damit zusammenhängenden Streitigkeiten einzugehen. Bekanntlich wird der Reim von vielen als „mittelalterlich, gotisch" verworfen.

Der Reim bindet musikalisch. Und zwar muß er, um rechte Kraft zu gewinnen, namentlich in der deutschen, in den Endungen so klanglosen Sprache das ganze Wort oder doch dessen Hauptsilbe umfassen und so einem anderen Worte gleichlauten. (Der Reim, in dem der Ton auf der letzten Silbe allein liegt, heißt männlicher oder stumpfer Reim; liegt der Ton auf der vorletzten Silbe, so daß die letzte unbetonte Silbe gleich nachtönt, z. B. Becher — Zecher, so haben wir den weiblichen oder klingenden Reim. Der dreisilbige, z. B. blühende — glühende, heißt gleitende Reim.)

Wir finden nach dem Verschwinden unseres alliterierenden epischen Verses

als vielgebrauchten epischen Vers eine Reihe von sechs Hebungen, ähnlich also dem Hexameter und Trimeter. Diese Reihe wird mit einer zweiten durch einen Reim verbunden. Es sei hier gleich bemerkt, daß man einen solchen Zweivers mit einem andern Zweivers zu einer Strophe vereinte; wahrscheinlich erst in einer späteren, mehr lyrischen Zeit wurde sie meistens durch eine Verlängerung des letzten Halbverses um eine Hebung als abgeschlossen hingestellt und dadurch der epische Gesang schärfer nach Strophen gegliedert.

Der Hexameter bekommt seine Geschmeidigkeit für das Verschiedenste durch die Freiheit, statt der beiden Kürzen des Daktylus eine Länge zu setzen. Unsere Dichter wußten in anderer Art Aehnliches zu erreichen. Es zählten nur die Hebungen: ´´´ | ´´´, im letzten Verse der Strophe häufig ´´´ | ´´´´. Ihnen aber können unbetontere Silben vorangehen oder können zwischen sie treten. Meistens entstehen daraus unserer Wortbildung gemäß jambische Formen, doch werden die Beispiele zeigen, wie anapästisch oder daktylisch klingende oder andere Metren eintreten. Großer Wechsel der Formen, Anschmiegungsfähigkeit an den Gedanken, ein Gang vom leichten, fließenden Erzählen bis zum wuchtigsten, Schlag auf Schlag fallenden Schmettern, wenn Hebung an Hebung trifft, wurde dadurch gewonnen. Man vergleiche etwa folgende Verse:

Nun ſaget mir Bruder Dankwart, wie ſeid ihr ſo roth?
Ich wähne, ihr von Wunden leidet groſse Noth.
Ist er irgends in dem Lande, der es euch hat gethan,
Ihn errett' der übele Teufel, es muſs ihm an ſein Leben gân (gehn).

---

Da hub ſich vor den Thüren viel ſtarker Gedrang
Und auch von den Schwertern groſser Helmklang,
Deſs kam der kühne Dankwart in eine groſse Noth,
Daſs beſorgete ſein Bruder, wie ihm ſein' Treue gebot.

---

Des Feuers aus den Ringen hieben ſie genug,
Haſs ihr jeglicher dem andern trug.

---

Da klangen ſeine Saiten, daſs all das Haus erdoz,
Sein Ellen zu der Fuoge, die waren beide groſs.
Süſser und ſanfter geigen er begann,
Da entschwebete er an den Betten viel manegen ſorgenden Mann.

---

Was für ein Umsetzen, welches Tönen, welches sanfte Verklingen in solchem Vers!

An diesen (wörtlich gesetzten) Versen kann man den Reichtum der Formen genugsam erkennen. Leider ist schon im Nibelungenliede, wie es uns überkommen, der jambische Gang allzu vorwiegend, so daß nicht selten Eintönigkeit daraus erwächst, wozu die Cäsur in der Mitte viel beiträgt. Man hat dann daraus folgendes jambisches Schema gemacht: ◡–◡–◡–◡ | ◡–◡–◡–. Selbst unser trefflicher Uhland hat bekanntlich diesen regelmäßigen Nibelungenvers in seinen Gedichten, Eberhard der Greiner, Sängers Fluch u. s. w. gebraucht:

In schönen Sommertagen, wenn lau die Lüfte wehn,
Die Wälder lustig grünen, die Gärten blühend stehn,
Da ritt aus Stuttgarts Thoren ein Held von stolzer Art,
Graf Eberhard der Greiner, der alte Rauschebart.

So wenig der Hexameter sich nur daktylisch abrollen darf, so wenig soll der lebendige Nibelungenvers zum jambischen Sechsvers eintrocknen.

So viel über diesen epischen Vers der Deutschen.

Gehen wir gleich zu dem Gesprächsverse über. Wir haben hier, freilich erst in späten Zeiten, zu dem Jambus oder dem jambischen Tonfalle gegriffen, und zwar hat sich in unseren Dramen schließlich der fünffüßige Jambus eingebürgert (mit freier Cäsur, während die frühere Metrik für fünffüßige Jamben stets die Cäsur nach der zweiten Hebung forderte und danach den Vers in zwei und drei Jamben zerlegte).

Daja: Er ist es! Nathan! — Gott sei ewig Dank,
Daß Ihr doch endlich einmal wieder kommt!
Nathan: Ja, Daja, Gott sei Dank! Doch warum endlich?
Hab' ich denn eher wiederkommen wollen?
Und wiederkommen können? Babylon
Ist von Jerusalem, wie ich den Weg
Seitab, bald rechts, bald links, zu nehmen bin
Genötigt worden, gut zweihundert Meilen.
(Lessing: Nathan der Weise.)

Wie dieses Versmaß sich der Rede anschmiegt, der gewöhnlichen Gesprächsweise wie der getragenen, weiß jeder. Der fünffüßige Jambus ist im ganzen weniger getragenen Tons als der Trimeter. Er ist freier durch die Willkür seiner Endung, die eine Nachsilbe erlaubt. Daß Längen statt der Kürzen, namentlich in dem ersten Jambus, gebraucht werden können, daß nicht alle Worte mit den Jamben zusammenfallen dürfen, sondern die Worte

durch Stellung, Einsilbigkeit oder Mehrsilbigkeit sich mit dem Vers frei durchschlingen müssen, daß der Gedanke nicht mit jedem Verse schließen darf, sondern in den nächsten Vers übergreifend ihn verbinden muß mit dem vorhergehenden, daß bei verschiedenen Sprechern die einheitliche, schnell ineinandergreifende Rede durch die einfache Jambenreihe geht, ist als bekannt vorauszusetzen. Für die letzte Art stehe hier als Beispiel aus Schillers Maria Stuart:

Leicester (reißt die Thüre mit Gewalt auf und tritt mit gebieterischem Wesen herein):
Den Unverschämten will ich sehn, der mir
Das Zimmer meiner Königin verbietet.
Elisabeth: Ha! der Verwegene!
Leicester: Mich abzuweisen!
Wenn sie für einen Burleigh sichtbar ist,
So ist sie's auch für mich!
Burleigh: Ihr seid sehr kühn, Mylord.

In solchen Fällen bindet der Vers, wie ihn sonst der Gedanke bindet. Gereimt darf der Gesprächsvers nicht werden; er wird dadurch lyrisch. Ein Reim etwa am Ende einer Szene bindet diese zusammen und zeigt den Abschluß an. Er darf aber nur dann gebraucht werden, wenn eine gehobenere Sprache zu seinem Elemente hinüber leitet. Wir haben früher schon gesehen, wie eine mächtig gesteigerte Sprache im Drama zur rhythmischen Bewegtheit und zum Gesang führen kann. Dies hat an sich natürlich nichts mit dem eigentlichen Gesprächsverse zu thun.

Was unsere alten lyrischen Versmaße anbelangt, so ist in ihnen die dreifache und vierfache Hebung mit Reim die gebräuchlichste. Im Anfange werden auch hier zwei Verse nebeneinander durch den Reim verbunden; bald aber tritt hier die größte Mannigfaltigkeit ein, wie wir später in Beispielen sehen werden. Der Abschluß des lyrischen Gedankens und Verses in der Strophe hängt mit der Geschlossenheit der Empfindung zusammen, in deren Ansetzen, Aufsteigen, Sich-wieder-Sammeln, ungleich der aneinander reihenden Erzählung des Angeschauten. Die ausgebildete Strophenbildung liebt die Dreigliederung und hat dann zwei zusammengehörige gereimte Glieder, die sogenannten Stollen oder den Aufgesang, und das dritte Glied den für sich stehenden Abgesang. Die ganze Strophe heißt „liet". Das Mittelalter hat so gut wie die Antike eine Reihe fest bestimmter Vers- und Strophenformen ausgebildet und bestimmtem Inhalte zugewiesen.

In den modernen Formen herrscht bald das Prinzip der Längen und

Kürzen, bald das der Hebungen. Der Reim wird in den meisten Fällen gebraucht; seine musikalische Bedeutung tritt namentlich bei allem Sangbaren hervor. Er wird sowohl bei den Hebungs- wie bei den metrischen Versen einfacher Art angewandt. Man hat auch den Vorschlag gemacht, den Klang des Reims mit den künstlicheren Rhythmen zu verbinden und so Rhythmus und Klang zu vereinen. In vielen Fällen steht dem nichts im Wege, da wir in den Versen, in denen nur die Hebungen berechnet, die dabei aber gereimt werden, etwas Aehnliches haben. Aber da, wo ein Vers, so wie wir es in der griechischen Metrik gezeigt haben, kunstvoll in den Rhythmen zusammengebaut worden, wo er etwa in strenger Symmetrie oder im schönsten Gegengewicht in sich gegliedert ist, da würde natürlich Reim und Rhythmus gegen einander laufen. Der den Schluß des Verses verstärkende Reim würde das kunstvolle Gleich- und Gegengewicht zerstören. Scherzhaft könnte man wohl behaupten, daß dann Anfang und Ende der Verse gereimt sein müßten, um das Gleich- und Gegengewicht des inneren Baues zu erhalten. (Diese Reimrhythmik ist schon alt. In unserer Zeit hat sie besonders R. Gottschall vertreten.)

So viel über die sprachliche Formung.

---

Wir haben schon oben die Teilung der Dichtung nach ihren großen Gebieten angegeben: nach dem erkennenden Anschauen (die reine begriffliche Erkenntnis fällt aus der Kunst heraus), Empfinden und Wollen: Außenwelt und Innenwelt und die Verbindung beider in der durch den Charakter bestimmten werdenden Handlung.

Die Dichtkunst, diese Gebiete der äußeren, der inneren Welt und ihrer Durchdringung ergreifend, teilt sich danach in Epik, Lyrik und Drama. Die Auffassung der äußeren Welt geht wie beim Kind so bei den jugendlichen Völkern voran; es ist also mit ihr die Einzelbetrachtung zu beginnen.

---

## 2. Das Epos.

Ueberall ist Handlung und Gestalt.
W. v. Humboldt: Ueber Hermann und Dorothea.

Sprache ist geistige Mitteilung, durch welche der Hörer Kunde erhält von fremden Zuständen und Begebenheiten. Um dieselben zu begreifen, muß er bis zu einem gewissen Grade mit ihnen vertraut sein. (Daß er die Sprache versteht, ist dabei vorausgesetzt.) Dadurch, daß das Gesagte im Gedächtnis

behalten und durch Zeichen als Schrift u. s. w. fixiert werden kann, sammelt die Sprache in mündlicher Ueberlieferung und in der Litteratur die geistigen Schätze der Menschheit an, so daß die Vergangenheit mit ihrem Wissen und ihren Auffassungen und ihrer Geschichte den nachfolgenden Zeiten erhalten bleibt.

In den älteren Zeiten kannte man nur mündliche Ueberlieferung. Diese strebte stets, die dafür sicherste Form — eine gebundene, schon äußerlich fest bestimmte — anzunehmen.

Was interessiert die Menschen am meisten in den Urzeiten der Entwicklung des Stammes- und Völkerlebens? Was erzählen sie sich, was überliefern sie? Keine subjektiven Herzensempfindungen des Einzelnen. Es sind Ueberlieferungen der Familie, was die Väter gethan, wie sie stark und mutig waren, wie sie gestorben sind, welche schreckliche Begebenheit sich durch Naturgewalten, Kämpfe u. s. w. zugetragen, wie die Mitglieder der Familie litten oder glücklich waren. Danach kommen für den Stamm die Stammesüberlieferungen, in denen sich das Frühere in höherer Weise für die Stammeshäuptlinge und das Geschick und die Thaten des Stammes wiederholt.

Sobald der Mensch sich über den rohesten Zustand erhebt, will sein Geist erkennen: er fragt nach dem Zusammenhang der Dinge, nach ihrem Ursprung. Aus seinem eignen Wesen, weil er schaffen, schaden, nützen kann, schließt er auf einen Schöpfer. Nun beginnt in einem begabteren Volke die religiöse Phantasie. Auch sie wird unter besonderen Umständen für sich behandelt und bekommt dann das Gepräge der Anfänge der menschlichen Erkenntnisweise, in welcher das Streben nach begrifflicher Klarheit noch unausgebildet ist und Bild und Phantasie jeden Augenblick den Gedanken überwuchern. Doch ist nun die Menschheit in stete Verbindung mit ihrem Höheren, Göttlichen gesetzt und eine neue Auffassung des Menschenwesens, eine idealisierende hat damit begonnen, ohne welche Stämme, die nicht auf solche Stufe gelangen, keinen Antrieb finden, sich über ihr mehr tierisches Dasein zu erheben. Erst wo die Erkenntnis eint, zusammenfaßt, ordnet, wird die Ueberlieferung ihre abgerissene, lose zusammenhängende, unvermittelt die Thatsachen nebeneinander erzählende Form verlieren und werden Menschen, Begebenheiten, Dinge in Zusammenhang gebracht. Von diesem Standpunkt an können dann gemäß der poetischen Volkskraft die reichsten Entwicklungen beginnen, so nach der mehr erkennenden, so nach der reiner poetischen Seite.

Die ganze Welt, wie sie sich rastlos ändernd lebensvoll zum Geist drängt und in der dieser leidend und handelnd, mit Wonnen oder Schmerzen sein

Dasein durchmacht — findet ihren freiesten, tief empfundenen Ausdruck in der Erzählung. Die Phantasie ist hier durchaus ungehemmt, nicht zeitlich, nicht räumlich durch irgend etwas gebunden, durch keinen wirklichen Sinneseindruck bestimmt. Was sie lebendig uns vor die innere Anschauung zu bringen vermag, das ist ihr Reich. Und dies ist also, alle Phantasie hinzugerechnet, das vollste Leben. Nicht im Moment erstarrt, nicht als Echo in Tönen körperlos, sondern in seiner ewigen, mächtigen, wechselnden Bewegung aller Gestaltungen, so der Körper, wie der Geister, was wir Leben, Entwicklung, Schicksal nennen.

Im Epos oder der erzählenden Dichtung wird eine Begebenheit berichtet (ἔπος Wort).

Damit die Erzählung Dichtung, Kunstwerk sei, müssen die Anforderungen des Schönen erfüllt sein. Bedeutung, Einheit in der Mannigfaltigkeit, schöne Verbindung, Gliederung, Geschlossenheit und Vollständigkeit, Harmonie zwischen Inhalt und Form u. s. w. muß sich zeigen.

Je bedeutender der Inhalt, desto besser, wenn ihm der Erzähler gerecht zu werden versteht. Das Höchste für den Menschen ist der Mensch: diesen in den bedeutendsten Erscheinungen, nach seinen wichtigsten Anschauungen, Empfindungen, Handlungen, Schicksalen in spannender, erzählender Form darzustellen, ist für das Epos die höchste künstlerische Aufgabe. Wo es nötig wird durch die Beschaffenheit des Inhaltes kann oder muß die subjektive Behandlung des Erzählers dem Epos Bedeutsamkeit geben. So ist das Triviale ohne Interesse und an sich als Stoff für die Kunst ausgeschlossen; das Niedere widersteht ihr. Aber der Humor kann beides erfassen und ästhetisch wichtig und erfreulich machen, oder edle Leidenschaft kann es zum Stoff wählen, um es zu vernichten, abgesehen von den Erscheinungen, wo es als Kontrast und Folie dient.

Einheit in der Mannigfaltigkeit wird verlangt. Die Erzählung muß sich aus einer Reihe von verschiedenen Begebenheiten zusammensetzen, die sich, wenn viele zusammenkommen, schön gruppieren, deren jede wichtig und von Interesse ist. Das Ganze muß in sich abgeschlossen sein, also Anfang, Mitte und Ende haben.

Die Komposition größerer Epen ist sehr schwer. Wer außer Augen läßt, daß er *eine* in sich beschlossene Begebenheit künstlerisch zu erzählen habe, fällt schon hinsichtlich der Einheit leicht in Fehler, indem er, durch die Geschichtsdarstellung verführt, etwa eine Zeiteinheit als maßgebend wählt. Schon Aristoteles warnt davor und sagt: es dürfe das Epos nicht den gewöhnlichen

Geschichtserzählungen gleichen, „in welchen man genötigt ist, die Darstellung nicht einer einzigen Handlung, sondern eines einzigen Zeitabschnittes und derjenigen Begebenheiten vorzutragen, welche in demselben sich mit einer oder mehreren Personen ereignet haben und von denen jede mit den anderen in einer zufälligen Verbindung steht. Denn so wie um dieselbe Zeit die Seeschlacht bei Salamis und die Schlacht gegen die Karthager in Sicilien vorfielen, die durchaus keinen gemeinsamen Zweck hatten, so ereignet sich oft in zusammenhängender Zeitfolge eine Begebenheit mit einer anderen, ohne daß aus beiden sich ein einziger Zweck erraten läßt. Dennoch aber begehen fast die meisten Dichter diesen Fehler. Deswegen dürfte wohl auch hierin Homeros vor den übrigen als ein göttlicher Dichter erscheinen, daß er nicht einmal den ganzen Krieg, der doch auch Anfang und Ende hatte, in seinem Gedichte darzustellen unternimmt — denn es würde allzu lang geworden und nicht leicht zu überschauen gewesen sein — oder auch einen dem Umfange nach nur mäßig großen, aber durch die Mannigfaltigkeit der Ereignisse verwickelten andern. So aber hat er nur einen Teil davon herausgenommen und viele der übrigen zu Episoden verwendet, mit welchen er seine Dichtung durchwebt. Die anderen Dichter dagegen wählen sich zum Gegenstand eine Person, eine Zeit und eine vielteilige Handlung, wie der Dichter der Kypria und der kleinen Iliade." Weise Beschränkung gibt, wie so oft gesagt, dem Künstler Vollkraft.

Homer singt in der Iliade die Begebenheit, welche sich an den Streit zwischen Agamemnon und Achilleus und den Zorn des Achilleus knüpft, in der Odyssee die Heimkehr des Odysseus. Hätte er den ganzen Troierkrieg besingen wollen, so hätte er alsdann Helena, Menelaos und Paris zu Hauptpersonen machen, die Personen wie Achilleus, Patroklos, Hektor, welche in der Zeit des Krieges sterben und von anderen abgelöst werden, zurückhalten müssen. In der Odyssee liegt die Einheit versteckter, weil der Dichter die ganze Irrfahrt mit hineinwebt, aber alles ist auf die Rückkehr nach Ithaka bezogen und darin frei und schön verwoben.

Hinsichtlich der Harmonie zwischen Inhalt und Form bedarf es nach den früheren Auseinandersetzungen nur weniger Hinweise. Die Erzählungsform muß dem Inhalt entsprechen, von der allgemeinen Auffassung bis zum Versmaß. Der Erzähler muß dem Erzählten gewachsen sein, das Große groß, das Schöne mit schönheitskundigem Blick angeschaut haben und so wiedergeben können. So, stets dem Inhalt gemäß, muß er künstlerisch walten. Handelt es sich um einen Inhalt aus den gewöhnlichen Lebensvorkommnissen, der nur eine allgemeine künstlerische Läuterung erfährt, so erträgt nicht bloß,

sondern verlangt er die im guten Sinne gemeine Form. Er ist also in Prosa wiederzugeben. In Versen würde er abgeschmackt erscheinen. Bei Romanen, deren Inhalt, mag er auch frei erfunden sein, in den gewöhnlichen Sphären bleibt und den Schein der Wirklichkeit haben will, ist mithin die prosaische Form entsprechend. Je mehr die ganze Behandlung die ideale Phantasie-Thätigkeit zeigt und der Inhalt sich frei, nur poetisch wahr, aus der gewöhnlichen Wirklichkeit heraushebt, desto mehr wird die Kunstform notwendig. (Die einfachen epischen Formen erlauben eine sehr umfassende Behandlung; so z. B. kann der Hexameter das Gewöhnliche und das Außerordentlichste behandeln, Eumäos' Hütte und den Olymp; die Stanzenform ist dagegen beschränkend.) Rein idealer Inhalt verlangt ideale Form. Ohne diese wird er unnatürlich, bombastisch, widersinnig u. s. w. Hohe Poesie läßt sich deswegen nie einfach in Prosa übersetzen, sondern muß dazu ganz umgewandelt werden.

Wenn die Idealität naiv als wirklich vorausgesetzt wird, wie dies z. B. das Märchen thut, muß sie auch in der Form des Wirklichen erscheinen. Märchen in Versen sind nicht mehr echte Märchen. Der Natur der Sache nach wurden dagegen die phantastischen Ritterromane, die in vollpoetischer Form einheitlich erschienen waren, in Prosa zu barem, lächerlichem Unsinn, den schließlich Cervantes mit seinem Humor und dem vollen Gegensatz zwischen Einbildung und Wirklichkeit zersprengte. Gegen Meister Ariostos Rasenden Roland dagegen, der freilich auch Humor anwandte, oder gegen Tassos befreites Jerusalem hat all der Witz des Don Quijote seine Spitze und Schneide verloren. Er reicht nicht bis in die eigentlichen poetischen Sphären. Will man die bedeutendsten Beispiele für den Unterschied zwischen Poesie und Prosaform, so lese man Homer in prosaischer Uebersetzung oder vergleiche Goethes erste, doch schon in gesteigerter Prosa sich bewegende Fassung der Iphigenie mit ihrer vollendeten Fassung. Poesie in Prosa übertragen, das heißt den schöngefiederten Vogel, den hohen Flieger rupfen. Es ist noch derselbe und ist es doch nicht mehr.

Das Wichtigste ist immer dem Menschen der Mensch, wie schon gesagt. Aber der Mensch kann nun so verschieden gefaßt werden nach seinem Leben und Sinnen. Da ist die sogenannte Wirklichkeit, in der er sich bewegt, da sind die Ideen und Vorstellungen, die ihm seine Phantasie vorspiegelt und an die er vielleicht als das Gewissest von allem glaubt. Alles was Anschauung vor der Phantasie und geistiges Interesse ergibt, kann poetisch behandelt werden. Gottheit und Welt, die höchsten Weltanschauungen bieten

sich der Poesie dar, wenn die Idealbildung der Gottheit oder der Gottheiten der Kunst entspricht und nicht bloß abstrakter Gedankenausdruck ist. Nur die Vermenschlichung der Gottheit kann der Kunst unmittelbare Objekte geben.

Doch bleiben wir hier noch im allgemeinen, um die Gesetze des Epos zu entwickeln.

Eine in der Zeit sich entwickelnde, damit der Dichtung so recht zusagende menschliche Handlung von Wichtigkeit wird trefflichen Stoff geben. Ist dieselbe von größerem Umfang, so kann an sich die Forderung der Mannigfaltigkeit eine Mehrheit und Verschiedenheit von Menschen wünschen lassen. Die Dichtung hat Aeußeres und Inneres verbunden zu zeigen: letzteres ergibt für die Darstellung von Menschen die Charakterschilderung. Also eine Verschiedenheit von Charakteren wäre in solchem Fall für das Epos zu fordern. Um diese aber recht zu zeigen, dazu gehören die nötigen Situationen, in denen sie sich objektiv darzustellen haben. Schopenhauer bringt den schönen Vergleich, daß der epische und dramatische Dichter an der Idee der Menschheit leisten müsse, was der Wasserkünstler an der flüssigen Materie leiste, welche wir nicht bloß als ruhigen Teich und ebenmäßig fließenden Strom, sondern auch unter Hindernissen sehen wollten, wenn das Wasser herabstürzt, braust, schäumt, in die Höhe springt, fallend zerstäubt, als Strahl emporstrebt.

Aber auch die äußeren Erscheinungen hat die Dichtung in allgemeiner Bestimmtheit vorzuführen. Die Formen der Menschen, der Dinge, den ganzen Ort, wo die Begebenheit spielte, kann bis zu einem gewissen Grade und muß unter Umständen die Erzählung uns auschaulich schildern. Dies ist nur möglich, wenn der Erzähler, bezüglich der Dichter selbst, die höchste Anschaulichkeit von dem Mitgeteilten hat, denn „wenn er so die Sache recht klar vor Augen hat, wie wenn er bei dem Verlauf der Begebenheiten selbst sich befände, so wird er leicht das Schickliche auffinden und am wenigsten Gefahr laufen, daß ihm Widersprechendes entschlüpft“. Dadurch kommt die plastische Gewalt in die Dichtung. Was so übertragen wird, steht auch wie greifbar vor der Phantasie des Hörers.

Hoch, o Demodokos, preist dich mein Herz vor den Sterblichen allen!
Dich hat die Muse gelehrt, Zeus' Tochter, sie oder Apollon!
So genau nach der Reihe besingst du der Danaer Schicksal,
Was sie gethan und geduldet im lang abmüdenden Feldzug,
Gleich als ob du selber dabei warst oder es hörtest.

(Odyssee.)

Völlige Erfüllung des Dichters von seinem Gegenstande, klare, tiefe Aufnahmsfähigkeit ist dazu nötig; lebhafteste Sinnlichkeit, Objektivität, ein Geist, der beherrschend über den Erscheinungen schwebt, sind Voraussetzungen höherer epischer Dichtung.

In der Erzählung hat der Erzähler die größte Freiheit mit seinem Stoff. Nur der nötige Zusammenhang bindet ihn, alles andere hängt von seinem Belieben oder seinem ästhetischen Urteil ab. Anders verhält es sich in dieser Beziehung mit der als wirklich geschehenden dramatischen Handlung, die eine solche Freiheit nicht gestattet und dafür auch die Erzählung nicht entbehren kann. „Neun der Tage jetzt trieb ich herum, in der zehnten der Nächte brachten Unsterbliche mich gen Ogygia, dort wo Kalypso wohnt, die schöngelockte.“ Nach der genauen Schilderung des Sturmes dies kurze Zusammenfassen. Weil man den Handelnden hier nicht vor sich sieht (d. h. nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der freien Phantasie), so kann auch Außerordentliches in der Erzählung dem Hörer zugemutet werden, wie es das Drama nicht erlaubt. Begebenheiten, die sogleich lächerlich erscheinen, wenn wir sie aus der Phantasie in die Wirklichkeit versetzt sehen, z. B. dadurch, daß ein Schauspieler als deren Darsteller agiert, sind der Phantasie ein schöner ästhetischer Vorwurf, ihrer idealen aus der Wirklichkeit und deren Schranken aufstrebenden Kraft lieb und wert, im gewissen Grade notwendig.

Man hat bekanntlich, aus Homer die Gesetze des Epos ableitend, das Wunderbare, resp. die sogenannte Götter-Maschinerie für das Epos verlangt. Schon Aristoteles hat sich mit dieser Frage beschäftigt und darüber gesagt, daß man für das Epos das Undenkbare, welches den höchsten Grad der Verwunderung zur Folge habe, brauchen könne. „Was aber Verwunderung erregt, erklärt er, ergötzt: dies läßt sich schon daraus abnehmen, daß jedermann beim Erzählen gern vergrößert, in der Meinung, damit zu gefallen. Homeros aber hat vorzüglich auch die andern Dichter gelehrt, wie man Unwahres sagen soll.“ Das Wunder ist dem Epos nicht nötig, sobald der Dichter aber darin eine Phantasiewelt schildert, sobald ist er von den Fesseln der Wirklichkeit entbunden. Natürlich muß dann alles sein volles Ideal-Leben, seine poetische Wahrheit haben! Eine Religion, die an Wunder glaubt, bietet sich dem Dichter am leichtesten dar. Es bedarf nicht der Auseinandersetzung, daß bei Homer die Götterwelt nicht als Maschinerie gebraucht ist, so wenig wie in der Edda, oder wenn ein Christ Gott, die Engel und heiligen Scharen und Teufel dem Volksglauben gemäß verwendet. Das sind

diesem Glauben Wahrheiten. Sobald aber der Dichter den Idealgestalten, welcher Art sie nun auch seien, nicht mehr das wahre poetische Leben einhauchen kann und etwa nur die nackte Abstraktion oder die tote Puppe statt der lebendigen Gestalt des Glaubens liefert, sobald ist er natürlich unpoetisch und zeigt Marionetten statt Personen.

Aber die Forderung der sogenannten Götter-Maschinerie ist auch noch anders zu fassen. Darstellung des ganzen Menschen verlangt, daß er geschildert wird in seiner Stellung zu dem, was wir Welt, Gottheit, Schicksal nennen, zu den höchsten Begriffen über menschliches Dasein, Tod, Zukunft u. s. w.

Wenn das Epos einen bedeutenden Lebensabschnitt nach der Wahrheit des Lebens behandelt und nicht über dessen glatte Wogen bloß dahertändelt, sondern auch dessen schrecklichen Stürme zeigt, dann wird es auch mit den großen Geheimnissen des Lebens zu thun haben, nicht unmittelbar philosophisch, aber mittelbar poetisch. Leben, Sterben, Glück, Leid, oder fassen wir alles mit einem Wort zusammen: Schicksal ist der große, ewige Hintergrund. Die höchsten Anschauungen der Zeit werden in dem hohen Epos walten müssen. Es wird also immer wichtige religiöse Vorstellungen enthalten, welcher Art sie nun auch seien. Wer in seinem Glauben und seinen Auffassungen über die Menschenaufgaben und das Leben unsicher ist, wird niemals harmonische Charaktere dichterisch darstellen können. Wer nicht klar zum Leben steht, kann auch kein ideales Abbild davon geben, höchstens eins oder das andere aus dem Leben realistisch verarbeiten. In Zeiten, wo ein Volk in Unsicherheit mit sich selbst, in Zweifel über sein allgemeines Leben ist, wird eine große, schöne Dichtung schwer, in Zeiten, wo ein Volk sicher in seinen Anschauungen, hochgemut, einig mit sich und seinem Leben ist, wird sie leichter erstehen. Seine großen Ideale schafft es sich immer selbst, lebt es sich heran; der einzelne Dichter gibt ihnen nur die schönste Fassung. Er „dichtet“ das allgemein Zerstreute. Er sieht hell, was den andern dunkler vorschwebt, und stellt in lebensvoller Einheit hin, was noch wie Stückwerk erschien. In diesem Falle erstehen die großen, für das Volk, dessen Ideale sie tragen, unschätzbaren, sogenannten Volksepen.

In der reinen epischen Erzählung darf, um mit Aristoteles zu reden, der Dichter „nur sehr wenig in eigener Person sprechen; denn wo er dieses thut, ist er nicht mehr nachahmender Darsteller. Die übrigen Dichter lassen ihre eigene Person durchs ganze Werk hindurch hervortreten, stellen aber nur Weniges und an seltenen Stellen nachahmend dar; Homer aber führt nach

wenigen einleitenden Worten sogleich einen Mann oder ein Weib oder irgend ein anderes Wesen ein und keines ohne Charakteristik, sondern immer mit einem individuellen Charakter." Oder um Goethe anzuführen: „Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuschauer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören: er wird das Interesse egal verteilen, weil er nicht imstande ist, einen allzu lebhaften Eindruck geschwind zu balanzieren; er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen; denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu thun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen: er läse hinter einem Vorgang am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte." (Goethe, Ueber epische und dramatische Dichtung.)

Eine große epische Dichtung, welche eine bedeutende, umfassende Begebenheit in der angegebenen Weise erzählt, ist ein künstlerisches Spiegelbild der Lebensanschauungen ihrer Zeit. Sie zeigt uns die lebensvoll dargestellten, also nicht kalten und abstrakten, menschlichen Ideale resp. bedeutende Charaktere, ihr Denken, Fühlen, Handeln, immer in der Anschauung der ganzen Persönlichkeit in wichtigen Lebensereignissen. Alle interessanten Anschauungen kann der Dichter aus der sichtbaren Welt in seiner Weise herbeiziehen, an die Eindrücke jeden Sinnenbereichs uns erinnern. Die direkte Schönheitsempfindung, wie die Schönheiten der Ideenassoziation gibt er in steter Fülle, das Sinnliche und Uebersinnliche ist ihm gleicherweise gerecht. Das vollste Erfassen des Lebens und der Welt des Schönen ist aber dafür auch dem Dichter notwendig, ein göttlicher Geist, geniale Begabung, Irdisches und Ueberirdisches gleich schön, gleich klar, gleich stark erfassend und wiederzugeben mächtig. Glückselig das Volk, das solchen Dichter aus sich geboren hat!

Werfen wir zum besseren Verständnis altepischer Dichtungen und der Entwickelung des Epos einen Blick auf die Erzählungsweise des Kindes oder kindlicher Völker.

Der Erzähler auf einer kindlichen Stufe im Volksleben oder das Kind sagt Geschehenes wieder. Seine Seele ist der Vorstellungen von außen sehr bedürftig, beobachtet sich selbst noch nicht und findet auch dann noch nicht die Kraft, sich zu erfassen; es ist abhängig von der Außenwelt und weiß sich

gar nicht anders als in dieser Abhängigkeit; es wird so sehr von den Außendingen bestimmt, daß es sich als freie Persönlichkeit gar nicht kennt. Es fühlt sich als Teil des Ganzen; die Freiheit des Geistes, daß es sich gleichsam der ganzen Welt entgegenstellen könne und ein Recht an sich selbst allem andern gegenüber habe, fehlt ihm noch ganz und gar. Die äußeren Vorgänge, soweit sie bewegt, sinnlich kräftig, erfaßbar sind, beobachtet es mit Aufmerksamkeit, mit stoffbedürftigem Interesse. Die Vorgänge, deren Veranlassungen zu erforschen ihm wenig beifällt, so weit sie nicht sichtbar werden, reiht es aneinander, ohne den Zusammenhang, den es häufig nicht versteht, besonders zu berücksichtigen. Das innere Leben, das noch Unbegriffene, tritt gänzlich oder fast ganz zurück. Statt seiner wird etwas mehr Aeußerliches eingeführt, nicht die tiefsten Gründe, sondern die oberflächlicheren werden erfaßt. So z. B., wenn das Kind etwas gethan hat, was ein übles Ende genommen, wo es Strafe verdient oder erhält. Das Kind hat es nie gethan, sondern dies oder jenes hat schuld. „Es wollte nur dies thun, aber da ist ein anderes gekommen und hat dies oder das gethan oder dazu verführt und so ist es denn geschehen." Ein Stück Zucker oder ein Gott hat das Verbotene, Bereute, Ueble verschuldet. Darum ist das Kind und der kindliche Mensch aber auch nicht leicht durch Schuld gebrochen oder gar vernichtet; leicht wird alles wieder abgewaschen. Was hat der kindliche Mensch dafür gekonnt, daß er so zornig, so begehrlich, neidisch, unvernünftig war! Warum mußte er so gereizt werden! Die bösen Umstände! Die bösen Wärterinnen oder Götter, die nicht besser acht gegeben haben! Die Innerlichkeit, der Charakter wird wenig oder gar nicht eingesetzt als Ursache, weil er noch nicht erkannt ist. Thatsachen, Aeußerlichkeiten, die sinnlich zu erkennenden oder abergläubisch vermuteten Ursachen, viel Sinn für alles Ungewöhnliche, Unerwartete, ausschließliches Interesse für das Lebendige, Bewegte, Sinnliche, unter schwierigen Umständen wunderbare Verknüpfung der Thatsachen, Freude am Wunderbaren und mächtiges Arbeiten der Phantasie darin, das sind der Hauptsache nach die Grundzüge, die wir überall wiederfinden.

Ein solcher kindlicher Erzähler denkt dabei nicht an seine besonderen Auffassungen. Es ist nach ihm genau, sicherlich ganz genau so gewesen, wie er es gesehen und gehört. Er reflektiert nicht, verweilt nicht bei der eigenen Innerlichkeit; er erzählt nur, was ihm „aufgefallen" ist, wobei viele Dinge sich natürlich von selber verstehen, da sie ihm nicht auffällig gewesen sind und ja so sein müssen. So geht es meistens in großen Zügen vorwärts. Dann aber können anscheinende Nebensachen kommen, die wir plötzlich sehr ausführ-

lich behandelt sehen, weil sie ungewöhnlich sind und ein ganz spezielles Interesse haben. Regelmäßigkeiten werden dabei selten oder nie auffallen; so z. B. wird das Kind bei dem schönen regelmäßigen Gesichte nicht verweilen, aber sicherlich bei einer Hakennase oder einem Einäugigen; einen Buckligen zu schildern wird es nie vergessen. Wird etwas Schönes genannt, so ist es das Besondere, Auffällige daran, z. B. langes, gelbes Haar, ungewöhnliche Augen, schimmernde weiße Zähne, mächtige Brauen, Locken, Bart u. s. w. Ein glänzender Schmuck wird immer in die Augen stechen, sonderbare Tracht gleichfalls, ebenso besonders mutige Tiere u. s. w. Was es hört, wird objektiv wiedergegeben. So auch Reden. Da heißt es: da sagte Heinrich: „das habe ich nicht gethan." Da sagte aber Adolf: „das hast Du doch gethan." Es führt die direkte Rede an.

Einleitungen werden bei der Erzählung nicht gemacht. Das Geschehene wird ohne weiteres berichtet. Lebhaft vor der Phantasie stehend, gleichsam unbewußt erzählt, ohne Nebenabsichten, niemals unterbrochen von Reflexionen, höchstens hie und da von einer kurzen Belehrung, weil dem Erzähler ja schon das Ende der Dinge bekannt ist, worüber er uns hie und da einen Wink gibt, daß denn dies oder das doch nicht so gekommen wäre, wie es den Anschein habe, alles Unsinnliche vermeidend, herauswerfend oder sinnlicher umdeutend, alles Gewöhnliche als sich von selbst verstehend voraussetzend, Ungewöhnliches, Auffälliges betonend, so fließt die Erzählung wie ein Strom dahin.

Eine solche Dichtung ist nun von einer außerordentlichen Kraft durch ihre Lebendigkeit, durch das Herausgreifen der sinnlichen Hauptmomente, sowie durch die Einheit der Anschauung, die durch Reflexionen und Zweifel und Abwägen der Folgen nicht getrübt wird, endlich durch das Verbleiben der Sprache im Sinnlich-Deutlichen.

Die Schwächen einer solchen Darstellung können bei der Behandlung durch einen tiefblickenden, genialen Geist getilgt werden. Aber schwerlich lassen sich sicherere Wege finden. Es ist sozusagen die angeborene Art und Weise der sinnlich lebendigen Erzählung.

In derselben Unbefangenheit, aus derselben inneren Nötigung, nicht aus Theorien und Absichten heraus, spricht nun das Volk in seiner ältesten Poesie. Diese ist je nach der Natur des Volkes kräftig, gewaltig, schön, klagend u. s. w., aber stets naiv. Die Idealität des Volkes kommt unfehlbar darin zur Erscheinung. Es singt und sagt von dem, was ihm am Herzen liegt, wählt und feiert danach seine Helden. Da wird die körperliche Stärke gelobt, der

Held des Armes und der Keule und des Schwertes, der Meister im Faustkampf, im Reiten, im Schwimmen, im Wagenfahren und Schifflenken. Mut und Kraft gelten hier in erster Linie, auch wenn sie nicht mit Güte und Gerechtigkeit gepaart sind. Dagegen stellt eine andere Epoche (oder ein anderes Volk) etwa den klugen Helden auf oder den frommen Helden. Die Phantasie eines Hirtenstammes, der niemals zur rechten kriegerischen Freude oder Bedeutung gelangt ist, schildert uns etwa sein Ideal, wie sein unkriegerischer Held den kriegerischen Gegner durch List besiegt und zu Reichtum und namentlich zu zahlreichen Herden gelangt. Höhere Zustände bringen höhere Ideale.

Nehmen wir an, ein großer Dichter wandelt auf diesen Wegen, den richtigen. Das höchste Kunstepos wird mit der einfachsten Erzählung in den Hauptpunkten zusammentreffen. Nur die bessere, feinere Motivierung bleibt dem Dichter übrig. Neben diesem reinen Epos wird ein künstlicheres, subjektiveres stehen.

Der Dichter will eine erzählende Dichtung geben. Vor allen Dingen gehört ein interessanter Stoff dazu, uns zu befriedigen, dann eine schöne, entsprechende Form. Zum Erzählen gehören Thatsachen, Begebenheiten. Der Verlauf der Erzählung muß ein derartiger sein, daß wir alle Veranlassungen, Gründe, den Zusammenhang aus der Geschichte selbst deutlich erkennen. Gelehrte Erklärungen des Erzählers sind der Gefahr ausgesetzt, daß sie uns langweilen oder ärgern; den inneren Zusammenhang der Dinge, den ja niemand mit Augen sehen oder mit Händen greifen kann, müssen wir selbst aus der Erzählung einsehen können. Da aber, wo derselbe in der Begebenheit selbst deutlich wird, z. B. durch die ausgesprochenen Absichten der Handelnden, hat der Erzähler getreulich zu berichten. So gibt er die Reden der Beteiligten wörtlich wieder, insoweit sie nötig oder wichtig sind. Sonst erlauben wir ihm nur hie und da, und nicht immer gern, einen Wink, wie die Sache denn doch schließlich gekommen. Steht er auf unserem Standpunkte, interessiert ihn gerade besonders, was uns interessiert, desto besser. Aber dozieren, uns in die Schule nehmen wollen, darf er nicht.

So soll der Dichter sich also nicht mit seiner Persönlichkeit vordrängen, sondern sie zurücktreten lassen. Denn es handelt sich nicht um ihn, sondern um die Geschichte, welche er berichtet. Daß er diese richtig erzählt, setzen wir voraus; daß er sie gut erzählt, ist sein Verdienst. Zum guten Erzählen gehört Ruhe; ihm frommen weder Ueberstürzen, Hast und zu große Kürze, noch Kälte, Weitschweifigkeit und Abspringen vom Gegenstande. Den Dichter selbst aber wollen wir in einem solchen Fall nicht haben. Sein Lob ist, wenn wir

hinterher sagen, daß er vortrefflich erzählen könne, nicht, daß er ein vortrefflicher oder kluger oder weichherziger, leicht zu rührender Mensch sei. Er ist nur Mund der Begebenheit.

In der ältesten Zeit herrscht die Art der Erzählung, welche wir oben charakterisierten. Geschehenes wird erzählt, gesagt. Die Anschauung wiegt durchaus vor; der Inhalt ist also an sich dichterisch. Die Ueberlieferung ist die lebendige von Mund zu Mund durch das gesprochene Wort, das im Gedächtnis bewahrt, dann weiter gesagt wird. Für das Gedächtnis fand man bald eine Stütze in der Ordnung der Worte, wodurch die Ueberlieferung gesicherter wurde. Der angeborene Ordnungs- und Schönheitssinn und der Nutzen trafen zusammen. Eine eigentümliche Form, ein Maß wird gebildet, nach Messung, nach Betonung, oder was nun dem Volksgeiste und der Sprache das Angemessenste ist. So geschieht jede Ueberlieferung der frühesten Zeit durch Dichtung in Versen. Sie ist durch Anschaulichkeit der Phantasie, durch die bestimmte Form dem Gedächtnis in bestmöglicher Weise gesichert; sie ist durch Versform gefestigt, kann schwerer geändert werden, läßt sich besser behalten, weil Versmaß, Anlaut, Auslaut u. s. w. Anhalte für die Erinnerung geben. Das bedeutet das Wort: Poesie ist die älteste Sprache.

So lange die Erzählung mündlich übertragen wird im Volke, stößt dieses alles Unvolksmäßige, Nicht-Interessierende heraus; der allgemeine Ideenkreis darf nicht oder kann nicht — denn er würde bald, wo er sich versteigen wollte, herabgedrückt werden auf das volkstümliche Maß — überschritten werden. Dadurch, daß Unbedeutenderes übergangen wird, daß bei reger Phantasie die denkende Prüfung und Verknüpfung noch kaum sich regt — wenigstens in der Menge nicht, — daß diese Phantasie, wo sie allein waltet, das Merkwürdige, Auffällige gern ins Merkwürdigste, ins Wunderbare steigert, entwickelt sich die Eigentümlichkeit jeder Sagenbildung. Geschehenes, d. h. Geschichte, soll vielleicht berichtet werden, aber Ursache und Wirkung wird noch nicht recht erkannt; dadurch kommen falsche Bezüge, manches wirklich Wichtige wird übergangen, seltsame Verknüpfung und Zusammenstellung ist die Folge, das Wunderbare erscheint noch natürlich, wie überall, wo noch die Kenntnis fehlt und Vermutung dafür eintritt, die poetische Belebung ist hier noch unbewußt, nicht eine dichterische Fiktion im engeren Sinne. So vom größten bis zum kleinsten, vom Gott bis zum Gerät. Ein trefflich geschmiedetes Schwert z. B. ist etwas Besonderes, Eigenartiges; es wird als lebendig, als ein Eigenwesen betrachtet.

Die Sage behandelt somit den geschichtlichen Stoff, der in Personen,

Helden konzentriert wird, in volksmäßig dichterischer Weise. Es ist eine aneinander gereihte, oft freilich sehr lose oder gewaltsam verbundene Kette von Begebenheiten, nicht selten voll Dunkelheit, voll Wunderbarem, auch Uebernatürlichem, durchaus dem Volksgeist gerecht, höchster Ausdruck seiner Eigentümlichkeit im Denken und Dichten. Ungebrochener Natursinn im Guten und Ueblen ihrer Kulturstufe waltet in den Charakteren. Die Sage bildet sich durch Sagen aus oder bildet sich um, bis sie völlig mundgerecht ist; sie hat zum Dichter das Volk und die Zeit. Sie ist die älteste Geschichte.

Von Urbeginn an trifft vieles des Menschen Geist, was auch den unausgebildeten reizt, nach einer Erklärung zu suchen. Warum dies oder das? Warum dieser Zufall? dieses Glück? jenes Unglück? Woher kommt dieses? Warum wirkt jenes? Hinter der Anschauung steht der Drang nach Erkenntnis und sucht nach Gründen. Die erste Naturphilosophie und Religion in all ihren Sonderbarkeiten entwickelt sich: Götterlehre, Gedanken über die Entstehung der Dinge, Anschauung der auffälligen Naturereignisse u. s. w. Die Vorstellungen darüber werden, wenn sie zum Ausdruck kommen, zum Mythus; denn noch kann nichts rein begrifflich erfaßt und mitgeteilt werden, es muß sich alles zu (poetischen) Vorstellungen gestalten. Der Mythus ist älteste poetische Art der Philosophie, der Erklärung von Erscheinungen, das erste spekulative Bemühen, welches aber statt durch Verstand und Vernunft allein mit Beihilfe der Phantasie ausgeübt wird und zur Lösung gebracht werden soll. So lange der Mythus geglaubt und für wahr oder wahrscheinlich gehalten wird, ist er rein. Sobald aber die Denkthätigkeit die Phantasie zurückdrängt und diese nur als Ausdruck benutzt, tritt die bewußte symbolische Darstellung ein, welche zuletzt zur reinen Allegorie erkaltet. Was dem einen aber nur symbolisch ist und von ihm vielleicht nur symbolisch ausgedrückt war, ist für den andern oft noch lange echter Mythus. Jede Götterlehre gibt Beispiele. Die Himmelserscheinungen sind dem arischen Hirten die mächtigsten überirdischen Gewalten. Da ist der Lichthimmel und die Nacht. Da ist die Sonne, sind Mond, Sterne, da ist Sturm, da ist Wetter. Alles wird göttliche Gewalt, wird Gottheit. Die sinkende Sonne ist der Gott, der zur Ruhe fährt, oder der Sonnengott stirbt mit dem Tage, mit dem Sommer, aber feiert seine Auferstehung gegen die feindliche Nacht, den Winter. Das Gewitter wird ein Gott, welcher blitzt, donnert, mit dem Blitze trifft. Der Gott und das Wetter werden identifiziert. Indra fährt mit gelben Rossen einher; Zeus blitzt; Thor wirft den Hammer. Im Winter ist kein Gewitter. Wo ist Thor in der Zeit? Wo ist der Hammer? Die Phantasie erklärt durch

einen Mythus. Später wird das ganze Gewitter absichtsvoll umgedichtet in Thätigkeiten des Donnergottes, und schließlich wird Thor und werden Riesen und Riesenjungfrauen u. s. w. zum Wetter, befruchtenden Gewitterregen, zu Steinöden des Gebirges und schädlichen Naturereignissen, Wolkenbrüchen im Gebirg u. dergl. Der dichterische, tiefsinnige, schöne Mythus wird mehr und mehr didaktisch oder absichtlich allegorisch.

Häufig wird nun Sage und Mythus ineinander übergehen. Ein Mythus wird als Sage behandelt, die Sage wird mythisch ausgesponnen. Dort wo der Mythus weichen muß und immer mehr zurückgedrängt wird, da pflegt er sich zu verkleinern und sich gleichsam den Schichten anzupassen, bei denen er zuletzt seine einzige Stätte zu finden pflegt, den Kindern und diesen ähnlichen Gemütern. Er wird zum Märchen. So bei unseren echten nordischen Märchen. Davon verschieden sind die reinen Wundererzählungen, in denen sich die Phantasie frei spielend gütlich thut.

In die ältesten Zeiten hinauf reicht auch bei Jägervölkern die Tiersage, in ihrer Weise zum Teil die Eigentümlichkeiten der Tiere erklärend, ihr Gebahren erzählend. Man braucht nur heute noch manchen Jäger zu hören oder auch Hirt und Knecht, um das Unterschieben des Menschlichen nach Absicht, Erwägung, Gemütsart u. s. w. bei der Betrachtung des Tiers im einzelnen so stark zu gewahren, wie in den ältesten Zeiten. Die furchtbaren und die listigen Tiere boten sich am besten dar. In der nordischen Waldeinsamkeit nahm das andere Gestalt an, als unter Griechenlands Himmel. Hier war ein Löwe oder Eber von dem und jenem Gott gesandt, wenn er durch Größe und Wildheit sich gefürchtet machte, und meistens war es eine große Jagdgesellschaft, welche sich dann zur Jagd vereinte. Wo die Menschen städtisch beisammen wohnen, bleibt Tier Tier; wo sie einsamer mit Tieren leben, bekommen diese eine höhere Bedeutung. So wird dem Wäldler Bär und Wolf zum ebenbürtigen Räuber und Kämpfer, menschlicher aufgefaßt zum Gegner voll Mut, List, Rachsucht, der Gedanken hat wie der Mensch selbst. Nicht bloß Jagdgeschichten bilden sich — die kommen immer vor und werden nie aussterben, so lange ein Jäger für sich durch List und Kühnheit mit dem Tiere streitet und nicht alles in Treibjagd u. dergl. aufgeht —, sondern der Tiercharakter und das Tierleben werden dichterisch behandelt und damit die Tiersage gestaltet.

Zu einer Blütezeit der Epik ist nötig, daß die dichterische Phantasie des Volkes Geschichte und Naturleben in Sagen und Mythen nach allen Seiten durchgearbeitet hat, und Fülle des Stoffes und dazu gehörend eine

gewisse Mannigfaltigkeit von Helden-Charakteren durch die Ueberlieferung vorliegt. Einseitigkeit der Ideale zeigt noch Unfertigkeit des Volksgeistes an, und alle Fülle von Begebenheiten kann jene Einseitigkeit nicht verwischen. Die große Epik beginnt nun, wenn der Volksgeist sich sehnt nach Erweiterung seiner Anschauungen von bedeutenden Menschen und Begebenheiten, in Zeiten, wie sie Homer schildert, wenn er erzählt, wie dem Demodokos die Hörer lauschen oder wie Beowulf meldet, daß sie beim Schmause saßen und zechten:

Da war Hall und Schall. Bald hub der alte Schilding,
Der vielerfahrene, von fernen Zeiten an;
Bald begann ein Held der Harfen Wonne
Lustsam zu wecken, bald ein Lied zu singen
Süß und schaurig; Geschichten erzählte bald
Der Wahrheit gemäß der weitherz'ge König.
Ein andermal hörten wir den altergebundenen
Greisen Krieger von des Kampfes Strenge
Der Blüte melden, daß die Brust ihm schwoll,
Wenn der Winterreiche der Wagnisse gedachte.
So saßen wir im Saale den sonnenlangen Tag,
Den Genuß erneuend.

Aus solchem Geist und Bedürfnis erwachsen dann große Dichter.

In solcher Zeit werden nun sowohl die Göttersagen zusammengestellt und neu gedichtet — doch kommen hier selten nur rein dichterische Absichten zur Geltung, sondern Religion und Priestertum und die Philosophie, wie sie zu solchen Zeiten eben stattfinden kann, wirken gewöhnlich auf die Bearbeitung der Göttersage, der Schöpfungserklärung u. dergl. ein —, als auch die Heldensagen, die Volksgeschichte. Eine Lieblingssage, ein Lieblingsheld oder mehrere Lieblingshelden haben sich über die Menge gehoben, sind vom Volk zuhöchst gefeiert, am liebsten gehört. Sie werden der Kern. Denken wir dabei etwa an Zeiten, wo die Nibelungen ihre jetzige Gestalt gewannen, welch hoher Kunstsinn und Kunstverständnis waltete! Man wußte hehre große Dome zu entwerfen und sie in vortrefflicher Weise auszuführen — eine solche Zeit weiß auch das Architektonische der Dichtung zu behandeln; kein rohes Aneinandersetzen einzelner Stücke, überall dürftig und augenfällig zusammengeklammert, sondern Komposition waltet, Verarbeiten des Einzelnen zum Ganzen, Unterordnen zum festen Plan, ein stetiges kundiges Ausführen, Berücksichtigung der Forderungen des Schönen und zwar in mancher Hinsicht in einer Richtigkeit, daß solche Zeit musterhaft für uns bleibt.

Homer, der Nibelungendichter, Firdusi schufen in dieser Weise. Es

handelt sich hier nicht darum, wie viel der Dichter oder die Dichter von Ilias oder Odyssee, der oder die beiden Dichter von den Nibelungen vorfanden — den berühmten Streit über diesen Punkt gilt es hier nicht zu erörtern —, es handelt sich nur darum, daß eine Ilias, eine Odyssee, die Nibelungen künstlerisch zusammengedichtet, nicht bloß aus vorhandenen Stücken zusammengestellt wurden. Der Stoff wurde allerdings nicht erfunden, die Form bei den Griechen gleichfalls nicht (bei den Nibelungen könnte die Nibelungenstrophe neu sein oder ist sie neu; die alte Sage war alliterierend behandelt; man sollte auch das lateinische Waltari-Lied nicht in den Nibelungenvers, sondern in die Alliteration zurückübersetzen), die Epen wurden nicht erdacht. Diese Entstehung des Volksepos uns erklärt zu haben, ist das große Verdienst der betreffenden Forscher (Wolf, Lachmann u. a.), aber die Dichter jener letztgenannten Epen darf man nicht zu bloßen Redakteuren machen. Wenigstens waren ihre Redakteure dann gewaltige Dichter. Wir haben freilich Epen, bei welchen man schlechtere Zusammendichter, Zusammenstoppler gewahrt, in denen wenig oder keine Kunst waltet. In jenen aber ist große Kunst, so gut wie sie die Baumeister der entsprechenden Zeit besaßen. (Im einzelnen kann manches allerdings als eingeschoben, ziemlich rücksichtslos benutzt sich zeigen, wie dies überall in naiver Zeit vorkommt; manches kann auch von andern so gut eingeflickt sein, wie dies bei einem Bau gleichfalls geschieht.) Die dazu nötige Kunsthöhe wird aber nur gewonnen durch längere Uebung, längere Kunst. Wir haben für die Dichtung solcher Epen, wie Wackernagel besonders darthut, so gut wie für die Architektur eine Schule, eine Dichterschule anzunehmen. Ein Homer — fassen wir ihn als einzelnen Dichter — hatte viele Sänger vor sich. Schon die Uebertragung durch das Wort, durch das Gedächtnis erforderte für den Dichter, der Singen und Sagen zum Beruf machte, Lehrzeit und Wanderzeit, um zu lernen bei Kundigen und Meistern. Der kundige Meister und Finder neuer Töne und neuer Mären hatte, falls er dazu geneigt war, bald eine Reihe Schüler.

Im Homer haben wir zwei wunderbar und ewig schöne epische Dichtungen. Höchste Natur und höchste Kunst vereint!

In der Iliade wählte der Dichter aus der lebendigen griechischen Volkssage vom trojanischen Kriege für sein Epos die Begebenheiten, welche sich an den „verderblichen Zorn des Achilleus“ knüpften, jenes Lieblingshelden der Hellenen, ihres Ideals der Kraft und Jugend. In diesen, unmittelbar aus dem Zwist zwischen Agamemnon und Achilleus sich entwickelnden Begebenheiten findet der Stoff seine Begrenzung. Mit dem Entstehen des Zornes

hebt das Gedicht an. Es wird hier nicht eine einseitige, so leicht öde werdende Idealität vorgeführt. Hier ist eine Fülle lebendiger Gestaltungen, eine Heldenschar von verschiedenen Charakteren; alles Männer von Fleisch und Blut: der hochfahrende, des Gebietens sichere Herrscher, der weise, erfahrene Greis, der kluge, listige Lenker, der tapfere, edle, aber schwerfälligere Held u. s. w. Jeder ist etwas Ganzes und lebenswahr. Darum machen diese Menschen gleich die Begebenheit und sie entwickelt sich unaufhaltsam, anstatt daß der Dichter sie — wie in anderen Epen — oft mühselig vorwärtsschiebt. Anfangs sind die Griechen auch ohne Achill siegreich. Bald aber wird verspürt, daß er sich vom Kampfe grollend fernhält. Die Troier erlangen das Uebergewicht; siegend dringen sie bis in das griechische Lager. In der höchsten Not erlaubt Achill seinem Freunde Patroklos den nur mühsam Widerstand leistenden Griechen zu Hilfe zu eilen. Patroklos fällt nach ruhmvollem Kampfe durch Hektor. Ist Agamemnon wegen seines Uebermutes und seines selbstsüchtigen Betragens gegen Achilleus durch die Niederlagen und die Not der ihm gehorchenden Völker schwer gestraft, so jetzt Achilleus wegen seines übermäßigen Zornes und seiner eigensinnigen Starrheit durch den Tod seines liebsten Freundes. Jetzt, wo es für Patroklos zu spät ist, ergreift er wieder die Waffen; wozu alle Bitten, alle Ehren ihn nicht bewegen konnten, dazu treibt ihn nun die Rache. Mit ihm ist der Sieg, wie Zeus es seiner Mutter versprochen hat; die Niederlagen der Griechen waren alle Zeugnis für seinen Wert. Nach einem Kampfe, in dessen Schrecken sich die Götter selbst mischen und gegeneinander kämpfen, tötet Achilleus den Hektor. Tief trauernd um seinen verderblichen Zorn bestattet er den Patroklos. Schönen, beruhigenden Abgesang des Ganzen geben nach all den Leidenschaften und blutigen Heldenthaten die Festkämpfe zu Ehren des Patroklos und die Erzählung, wie Priamus den Leichnam seines Sohnes Hektor von Achilleus erlangt.

Die Fülle von Begebenheiten, in welche sich diese Einheit vom Zorn des Achilleus so mannigfaltig, so wohl verbunden auseinanderlegt, ist bekannt. Das ganze Heldenleben der heroischen Zeit liegt vor Augen, die griechischen, die troischen Scharen, Anschauung, Empfindung, Handlung der wichtigen Personen, ihr Wollen und Glauben. Lebendig wandeln sie vor uns, nach Gestalt, Tracht, Waffen geschildert. Wunderbare Blicke in die landschaftliche Natur, in das Tierleben, die Kunstanschauungen der Zeit, dann diese ideale Welt des Götterglaubens. — Alles wie schön, wie lebensvoll! Und wie kunstvoll diese Dichtung sich aufbaut! Mit dem Zank des Agamemnon und des Achilleus beginnt sie. Achill zieht sich grollend zurück. Held um Held wird behandelt:

Agamemnon, Menelaos, Diomedes, Idomeneus, die Ajas, Odysseus u. s. w. vollbringen Heldenthaten. Aber doch geht alles ohne den im Zelte Zürnenden rückwärts. Der gewaltige Hektor mit den troischen Helden siegt. Mit dem Kampf an den Schiffen scheint das Höchstmögliche des Getümmels und Kampfes erreicht. Aber nach Patroklos' Hilfe und Tod wird mit Achilleus' Erscheinen nun noch höhere Steigerung gewonnen: die Götter selber stürmen in den Kampf, und die Schrecken der Götterschlacht kommen zum Rachesieg des Peliden. Poseidon erschüttert das Meer und die Veste, Feuer haucht Hephästos, daß die wütenden Stromgötter geängstigt aufschreien und ihre Wogen verzischen. Die Erde spaltet, die Berge wanken; es ist wie am jüngsten Tage. Aber droben auf dem Olympos sitzt der lächelnde Vater der Götter und Menschen und schaut hinab auf das Treiben; doch wenn die ambrosischen Locken ihm vorwärtssinken und wenn er die Augenbrauen faltet, dann bebt der hohe Olympos.

Dies Epos ist von jeher Muster epischer Dichtung gewesen. Homer ist die Natur; die Natur ist Homer! ist ein altes Wort. Es ist niemals so umfassender, gewaltiger, schöner Inhalt so schön, so voll erfüllt, so dichterisch erfaßt gesungen worden. Personen, Dinge und Ereignisse — unübertrefflich immer die Darstellung. Unter den ewig geltenden, erhabensten Schöpfungen des Menschengeistes zählt die Iliade zu den schönsten.

In der Odyssee ist der Inhalt die Heimkehr des erfindungsreichen königlichen Odysseus. Es knüpft das Epos an den trojanischen Krieg, welcher überall den Hintergrund abgibt und uns in seine wunderbare Fülle hineinlockt. Die Dichtung führt uns in das Meer von Troja, Phönikien, Aegypten, Kreta bis zu den Kimmeriern, dem Okeanos und dem Reich der Schatten. Alle Wunder der Phantasie werden vorgeführt. Wir sehen fremde Völker, Ungeheuer, Riesengeschlechter, dann wieder Göttinnen auf ihren Eilanden, glückselige, ewig heitere Menschen. Neben dem Wunderbaren aber die treueste Realität; dort Kalypso, hier die trauernde Gattin, dort der Kyklop, hier die herrliche Idylle des Sauhirten Eumäos, dort Scheria und Alkinoos, hier Laërtes auf dem Felde, dort die Phäaken und Nausikaa, hier die Freier im Palast, die Hab und Gut verzehren. Das Gedicht beginnt damit, daß Zeus dem Odysseus gegen den grollenden Poseidon die Heimkehr gestattet. In Ithaka glaubt man nicht mehr an seine Rückkunft. Uebermütige Freier umwerben seine Gattin Penelopeia, kränken und verfolgen seinen Sohn Telemach und zehren ihm Hab und Gut auf. Odysseus kommt nach vielen Fährnissen, während welcher er auch seine früher bestandenen Abenteuer erzählt,

heim nach Ithaka und nimmt Rache an den frevelnden Freiern. Das Epos schließt nach dem Blutbade unter den Freiern kurz; es wird hier gleichsam übers Knie gebrochen. Abgesehen davon, daß er seinen Inhalt erschöpft hatte, hätte der Dichter hier nur noch durch Herbeiziehung von Freunden des Odysseus wirken können, z. B. der Söhne des Nestor, des Menelaos. Auf Ithaka hatte der Tod zu furchtbare Ernte gehalten.

Gegen das reine Heldenepos der Iliade zeigt uns die Odyssee das große Kulturepos (unserem Roman entsprechender). Die Ausschließlichkeit des Heldenlebens und Kampfes ist aufgehoben. Das ganze Volk wird geschildert vom König bis zum Bettler. Das Volk verherrlicht sich nach seinen Neigungen und Tugenden, auch ihm lieben Schwächen. Die einzelne Sage schon ist vorher mehr und mehr ins Menschliche gerückt und der Anschauung und den Anforderungen der späteren Zeit angepaßt. Der Dichter gibt diesen Umwandlungen Einheit und Vollendung. Ein Seevolk mag von seinen Fahrten hören, von wunderbaren Inseln, Abenteuern, Kannibalen, Gefechten, Schiffbrüchen, wunderbaren Rettungen. Der Kaufmann, der durch eine Katze bei einem Könige fremder Völker große Reichtümer gewinnt, und Robinson Crusoe — es ist dieselbe Phantasie wie in der Odyssee. Nur daß hier ein stolzes schönheitsbedürftiges Volk aus der Sage sich einen königlichen Helden wählt, den es zum Mittelpunkt macht, der in aller Not, allen Widerwärtigkeiten hervorleuchtet durch männliche Kraft, der bei allen Nationen, wohin er verschlagen wird, das Musterbild, der erste ist. Nicht der Mann, der nur Krieger ist, nicht etwa Menelaos auf seinen Irrfahrten, wird gewählt, sondern die Personifikation des griechischen Volkscharakters nach Kühnheit, aber vor allem nach List, nach Stärke aber auch Verschlagenheit, Feinheit — Odysseus gibt den Helden, ein Bild des Stolzes, der Freude des Volkes bis herab zur Untugend des Volkes in Lug- und Trugfreude. (So sehen wir bei den Deutschen Zornwut, Unbarmherzigkeit und Derbheit durch die Dichtung gepriesen; je kräftiger, je lieber wohl der Masse.)

Wie voll und freudig der Grieche in seinem Leben stand, das kann man nirgends schöner als in der Odyssee sehen; von der Insel der Kalypso und aus ihren göttlichen Armen hinweg in das heimische Ithaka!

Das germanische Volk hatte das Genie und das Glück, ähnliche epische Volksdichtungen, wenn auch nicht so vollkommene, zu gestalten.

Wir verweisen hier nur auf die beiden großen Dichtungen, welche mit der Iliade und Odyssee so unzählige Male verglichen sind: auf Nibelungen und Gudrun, das Kampf- und das Meerlied.

Für das Nibelungenlied lag der reichste Stoff vor, manches aus Urzeiten herüberklingend, vieles seit Jahrhunderten gesungen und gesagt. Mythus und Sage fließen darin vielfach ineinander; der Mythus ist zur Sage, die Sage zur Mythe geworden. So in Siegfried (Baldur?), Hagen von Tronje (Anklänge an Hödur?), Dietrich von Bern (Sage mit Mythus von Odin?), Brunhild u. s. w. Mythus und Göttersage verblaßten in dieser Dichtung allerdings unter dem Einfluß des Christentums; der deutsche Dichter hatte es nicht so gut, wie der griechische, welcher in freier Phantasieschöne einer heiteren, aufgeklärten Götteranschauung sich bewegte und daraus neue, schönere Götterideale seinem Volke schaffte. Der deutsche Dichter hatte die Kluft zwischen altem heidnischen und neuem christlichen Glauben zu überbrücken. Großartige Momente, welche die nordische Ueberlieferung uns glücklicherweise bewahrt hat, war er gezwungen wegzulassen oder abzuschwächen. Im ersten Teile der Nibelungen, wo in Siegfried, dem Nibelungenhort, Brunhild der Mythus die Grundlage abgibt, hat der Dichter aus dem angegebenen Grunde das Gedicht nicht so aus einem Guß zu geben und die widerstreitenden Elemente harmonisch zu bezwingen vermocht. Manches bleibt unklar, vieles schwach, insoweit wir nicht stellenweise anderer Flickwerk anzunehmen haben. Im zweiten Teil, wo jene Schwierigkeit nicht vorlag, ist alles mehr aus einem Guß.

Das Ganze ist, gegen Homer betrachtet, starrer, spröder; viel Gestauchtes der Alliterationsdichtung hat sich doch übertragen. Der Standpunkt ist nicht der schöne, menschlich freie, wie er im Homer waltet, sondern das spezifisch germanisch Reckenhafte. Die Mannigfaltigkeit der Gefühle ist dadurch beschränkt. Verhältnismäßig wenige Personen sind charakteristisch individuell herausgebildet. Die anderen sind nur Namen; ihrem Thun fehlt das persönliche Leben. Im allgemeinen kann keine Rede davon sein, Nibelungen oder Gudrun der Iliade oder Odyssee als voll Ebenbürtiges an die Seite zu rücken. In vielen Hinsichten aber haben die Nibelungen auch unübertreffliche Schönheiten. Anlage, Durchführung der ungeheueren dramatischen Dichtung des deutschen Uebermutes, Charakterisierung einiger Figuren ist gewaltig. Ein Siegfried steht auch in seiner Art einem Achilleus weit nach. Hagen von Tronje dagegen ist jeder Gestalt, welche je ein Dichter geschaffen hat, an Gewalt und Kühnheit ebenbürtig. Es gibt keine Schöpfung, die den furchtbaren Mann überträfe von dem Augenblick an, wo er an der Donau von den Schwanenjungfrauen das Schicksal der Burgunden erfahren. Die Zeichnung einzelner Helden und Szenen ist groß. Der Aufbau ist, von einzelnem abgesehen, trefflich. Die Schuld geht

durch das ganze Gedicht; ihr Anfang in demselben allerdings nur noch dunkel bewahrt, da die Erinnerung an die Gewinnung des Hortes, des Blutgeldes verwischt war. Siegfried trägt durch den Kampfshohn bei seinem Erscheinen gegen die Burgunden Schuld, daß Hagen und Ortwin ihm sogleich feind werden. Schuld liegt vor gegen Brunhild. Brunhild reißt das Verderben über sich, weil sie in ihrem Groll nicht Ruhe findet. Chriemhilds übermütiges Glück beginnt den Zwist. Nun werden die Könige und Hagen schuldig hineingerissen. Aus dem Mord Siegfrieds wächst neues Unrecht gegen Chriemhild. Diese hegt den Groll weiter; als Ezels Gemahlin gibt sie ihm Ausdruck. Der Uebermut Hagens und Volkers schürt das Feuer, reißt Ezel, reißt Dietrich von Bern widerwillen mit und alles in den Strudel hinein und zum furchtbaren Ende, draus nur Ezel, Dietrich und Hildebrant übrig bleiben.

Leider hat schon die Zeit, in welcher die Nibelungenlieder so gedichtet wurden, wie sie uns vorliegen, einen so starkhöfischen Beigeschmack, daß der Dichter sich demselben nicht hat entziehen können. (Schleppend sind die Stellen, wo vom Prunk, von Aufzügen u. s. w. die Rede ist, sodann, wo die Milde und Freigebigkeit gepriesen wird u. a.) Die allgemeinen Formen des Rittertums, die herrschenden Sitten der höheren Stände sind oft nicht gut mit dem Reckenhaften verschmolzen. Dem Dichter fehlt die rechte Erzählungskraft dafür, wie auch häufig für die Wiedergabe eines allgemeinen Bildes; er weiß den Hintergrund seines Gemäldes noch nicht recht zu behandeln, die Personen nicht immer loszulösen und zu modellieren. Statt uns die Menschen zu zeigen — einigemal weiß er auch trefflich durch andere zu zeichnen — hilft er sich mit der Angabe: man sah sie so recht herrlich gehn, stehn u. dergl. Er spricht über ihren Anstand, Mut, ihre Kräfte, statt diese sich selbst schildern zu lassen. Diese Allgemeinheiten drücken die Lebendigkeit. Dort aber, wo die Handlung bewegt wird, wo die deutsche Sinnigkeit oder Kampffreude sich entfalten kann, ist das Gedicht unübertrefflich.

Aehnlich wie Odyssee zur Iliade steht Gudrun zum Nibelungenlied im Hauptteil mit reizenden, einfach-menschlichen Szenen, in denen die Wege vorgezeichnet waren, die das deutsche Epos nun weiterhin hätte einschlagen müssen.

Neben dem großen Kulturepos gestaltet sich das größere Lebensbild, für engere Zustände oft zum Lebensbildchen, zur Idylle hinüberführend. Das herrlichste größere derartige Lebensbild hat uns Goethe gedichtet. Seine Erzählung Hermann und Dorothea (nach der wahren Erzählung einer so schnellen Liebe eines jungen Bürgersohns und eines schönen Mädchens, aus

der Zeit der Salzburger Vertriebenen) führt uns das tüchtige Bürgerleben vor nach Glück und Unglück, Freud und Leid, Leben und Lieben mit Haus und Hof, Weib und Kind, Acker und Vieh, mit guten Nachbarn und Bekannten und was nun ein solches Leben umschließt. Eine bedeutende Zeit, in welche der Dichter die Geschichte verlegt hat, verleiht dem Ganzen höheren Ernst, bedeutsamere Weihe. Voßens Luise bleibt dagegen im Behaglich-Alltäglichen. (Die älteste Fassung ist weitaus die vorzuziehende.) Für die kleinere Idylle, das Lebensbildchen, meistens des natürlichen, einfachen Volkslebens ist und bleibt Theokrit das beste Muster. An ihm mögen die Dichter lernen, auch für die Idylle, die an sich freilich mehr das Verweilen begünstigt, das Schildernde in die lebendige Darstellung hineinzuweben, um alles im Fluß zu erhalten. Die Idylle läßt sich nun bald gegen das Heldenhaft-Epische wieder steigern, z. B. in den Dioskuren in Theokrits Idyllen, erträgt auch lebendige dramatische Behandlung, läßt sich auch mehr didaktisch gestalten oder mehr lyrisch. Doch können wir hier nicht allen einzelnen Ausläufern folgen und müssen uns mit den Hauptarten genügen lassen.

Wenn das große Heldenepos verkümmert, schrumpft es wohl ein zum epischen Volkslied. So wird aus dem Hildebrantlied der alten Zeit der Volksgesang:

Ich will zu Land ausreiten — sprach Meister Hildebrant,
Der mich die Weg' thät weisen gen Bern wohl in das Land —
Die sind mir unkund gewesen viel manchen lieben Tag,
In zweiunddreißig Jahren Frau Ute ich nicht gesach.

Wie anders dies Gedicht gegen das alte Lied! Und doch weht noch vom alten Geist darin. Jenes schloß (es ist Bruchstück):

Da ließen sie erst die Eschen sausen
Mit scharfen Schauern, daß sie in den Schilden stunden.
Dann stoben sie zusammen, die Steinborde klangen;
Sie hieben harmlich weiße Schilde,
Bis ihnen die Lindenschilde klein geworden
Gewiegt mit Waffen . . .

Das Lied des Heldenbuchs weiß, wie es weiter geht im Kampf zwischen Vater und Sohn:

Ich weiß nicht, wie der Junge dem Alten gab einen Schlag,
Daß sich der alte Hildebrant von Herzen sehr erschrack.
Er sprang sich hinterrucke wohl sieben Klafter weit.
Nun sag an du viel junger, den Streich lehrte dich ein Weib.

Sollt ich von Weibern lernen, das wäre mir immer ein' Schand,
Ich hab viel Ritter und Knechte in meines Vaters Land;
Ich hab viel Ritter und Grafen an meines Vaters Hof
Und was ich nicht gelernet hab, das lern' ich aber noch.

Das kam so, daß der Alte ließ sinken seinen Schild,
Daß er dem jungen Hildebrant sein Schwert wohl unterging.
Er erwischte ihn bei der Mitte, da er am schwächsten was,
Er schwang ihn hinterrucke wohl in das grüne Gras.

Wer sich an alte Kessel reibt, der empfahet gerne Ram,
Also geschieht dir jungen wohl von mir alten Mann.
Nun sag mir, du viel junger, dein Beichtvater will ich wesen,
Bist du ein junger Wölfing, vor mir magst du genesen.

Du sagst mir viel von Wölfen, die laufen in dem Holz,
Ich bin ein edler Degen aus Griechenlanden stolz.
Meine Mutter heißt Frau Ute, eine gewaltige Herzogin,
So ist Hildebrant der Alte der liebste Vater mein.

Heißt deine Mutter Frau Ute, eine gewaltige Herzogin,
So bin ich Hildebrant der Alte, der liebste Vater dein.
Er schloß ihm auf seinen güldnen Helm und küßte ihn an seinen Mund;
Nun muß es Gott gelobet sein! Wir sind noch beide gesund.

Darauf reiten sie zusammen nach Bern zur Frau Ute, der sich Hildebrant auch noch durch einen Ring zu erkennen gibt.

Es setzt nun auch das Volk noch seine Geschichte poetisch um, wenn wohl die Sage längst durch Schrift, die Phantasie durch verständige Beobachtung verdrängt worden: das ergibt die historischen Volkslieder und jene Geschichten, mit denen sich das Volk betreffs seiner charakteristischen Lieblinge trägt. Prinz Eugen lebt noch im echten Sang und Klang: Prinz Eugenius der edle Ritter! Friedrich der Große hat eine ganze Sage, wenn auch nur in Prosa; er, der „alte Fritz", der alte Dessauer, Schwerin, Seydlitz und seine Reiter, Ziethen und seine Husaren wie die Gegner Maria Theresia, Laudon, Trenk mit den Panduren und Kroaten, Napoleon, Blücher, Wellington u. a. haben ihren derartigen Sagenkreis; auch Bismarck schon.

Alt-einfache Tiersage entwickelt sich unter günstigen Umständen, meistens nach der Zeit des großen Heldenepos, zum kunstvoller gestalteten Gedicht. Doch stellt sich eine solche Zeit dem Tier selten naiv gegenüber. Es geht dann wie ähnlich bei Gelegenheit der alten Göttergeschichten und selbst der Heldensage. Mit leiserer oder kräftigerer Ironie tritt wohl der Dichter auch diesen gegenüber; Tiergeschichten aber bieten sich ihm so recht dar, um dem

Humor freieren Lauf zu lassen, als bei jenen der altgewohnten Verehrung des Volkes erwünscht ist. Ihre Dichtung wird dann also gerne humoristisch, Träger der Ironie, des Sarkasmus. Heiter humoristisch haben wir eine solche im griechischen Froschmäusekrieg; eine schärfere, ironisch und sarkastisch gestaltete unser deutsches Mittelalter im Reinecke Fuchs, der durch Goethes Bearbeitung voll in unsere jetzige Litteratur wieder eingreift.

Aus der christlich-religiösen Sage, dem Didaktischen zuneigend, entwickelte sich im Mittelalter die Legende, die poetische Erzählung aus dem Leben der religiösen Heroen und Vorbilder.

Auf dem Höhepunkt der Epik ist auch das subjektive Element zum Durchbruch gekommen. Wenn die Epik in der Blüte steht, beginnt die freie Lyrik sich zu entfalten; wenn die Epik abblüht, die Lyrik in Blüte steht, beginnt bei regelrechtem Verlauf die Durchdringung des Objektiven und Subjektiven im Drama.

Die spätere Epik zeigt Neigung ins Lyrische, stellenweise auch ins Dramatische zu fallen. Das Dramatische zeigt sich in der strenger oder streng dialogisierenden Behandlung, wo der Dichter nichts erzählt, sondern alles oder fast alles durch den Mund der vorgeführten sprechenden Personen erklärt (im griechischen Idyll sowohl, wie in schottischen Balladen und anderen Volksliedern). Ebenso durchsetzt Lyrik mehr und mehr das epische Gedicht. Die Erzählung in der Liedform, das balladenartige Lied (z. B. der König von Thule), dann die Ballade (ursprünglich so viel wie Tanzlied) und Romanze gehören hierher. Darüber in der Lyrik. Epischer Stil verlangt einfache Vers- und Strophenbehandlung. Zusammengesetztere Bildungen, verschlungene Reimformen weisen mehr ins Lyrische.

Das künstliche Epos, gewöhnlich Kunstepos genannt im Gegensatz zum Volksepos, hat nach Schwächen, wie nach Schätzenswertem sein Hauptvorbild gehabt an Virgils Aeneide. Diese leidet häufig an den Fehlern, welche entstehen, wenn nicht bloß gelernt, sondern unmittelbar nachgeahmt wird. Virgil wählt eine Sage aus der heroischen Zeit, aber sie ist kaiserlich-römisch behandelt. Seine Figuren entsprechen den Namen eigentlich nirgends, so bedeutend sie in ihrer Art sein mögen; bald sind sie allgemein, bald römisch modern. Man sehe die bewunderte Szene von Nisus und Euryalus und vergleiche sie mit der nächtlichen Spähe des Odysseus und Diomedes bei Homer! Virgils Nachahmung wurde für eine Reihe von Dichtern verhängnisvoll, welche die göttliche Leitung, den Schutz und die Feindseligkeit der Götter oder göttlicher Schutzgeister nach Homers Vorbild als zum

Epos notwendig angesehen und in dieses hineingetragen haben. Was beim Homer ein lebendiger Gott ist, ist bei Virgil nur eine Maske, ist Maschinerie. Seine Zeit verlangte neue Anschauungen, neue Ideale; zwischen Homer in Nachahmung und seiner modern römischen Bildung schwankend, brachte er es nicht zu harmonischen Gestaltungen, noch vermochte er ihnen wahres Leben einzuhauchen. Zwischen Inhalt und Behandlung, auf welche Nachahmung und Reflexion gewirkt haben, bleibt ein Zwiespalt, und daraus entsteht eine Kälte, welche alle Schönheiten, alles Sinnvolle und Edle im einzelnen nicht tilgen können.

Firdusi ging voll in seine Gestaltenwelt hinein, ging dichterisch darin auf. Sein Schâh Nâme ist ein herrliches Epos.

Wir können noch als besondere Art die höfischen epischen Erzählungen aufstellen, welche die Blütezeit des Mittelalters uns gebracht hat.

Das höfische Epos des deutschen Mittelalters, um nur von diesem hier zu reden, ist meistens Bearbeitungspoesie. Ein fremder Stoff wird übertragen ins Deutsche, wird erzählt, und zwar wird die Erzählung beeinflußt durch die Subjektivität des Dichters, durch welche wie durch ein gefärbtes Glas wir das Ganze betrachten. Nicht die Sache herrscht allein, sondern Stimmung und Betrachtung sollen nicht selten das Beste thun. Die Subjektivität war aber doch noch immer nicht ganz durchgebildet, daß sie sich nach jeder Richtung hätte frei ausdrücken können. Es ging den Dichtern, wie den Malern: Innigkeit, Sinnigkeit, Lieblichkeit, Gottversunkenheit, seliges Lächeln und auch wieder harte, feste Züge konnten sie zeichnen und malen; mit der einsichtigen Beherrschung und daraus allein zu gewinnenden freien Handhabung der Gefühle war es aber noch schlimm bestellt. So bleiben wir immer bei wenigen Empfindungen stehen — Liebesinnigkeit, Frühlingsentzücken, Gottesminne u. dergl. Da man sich in der Subjektivität — das Neuste, Modernste jener Zeit — gefällt, so wird die überdies meistens mehr gedehnte, willkürliche als durch Inhalt bedeutende und durch maßvollen Wechsel spannende Kette von Begebenheiten unendlich durch lyrische Stellen auseinandergezogen; die Handlung wird zerrissen, der Zusammenhang entschlüpft, kurz das echt epische Element nimmt großen Schaden.

Deutsche Kaiser, ruhmreich, nationaler deutscher Gesinnung und gleich Karl dem Großen für die deutsche Dichtung besorgt und thätig! Deutsche große Kaiser nach Friedrich Barbarossa und eine Glückszeit! Was hätte man dann für die deutsche Nationaldichtung erwarten können, die auch so die Nibelungen, Gudrun und vieles andere Schöne geschaffen hat! Hätten

Geister wie Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue u. a. aus deutschem Leben Stoff und Dichtfreude geschöpft, statt aus der Fremde!

Wie bald, wie traurig schwanden unter dem Druck der Zeiten die Ideale, die, aus der Fremde hereingeführt, die alten verdrängt hatten in der Gunst der höheren Stände.

Der Dichter nur hat rechte epische Kraft, der auf seinem Volke ruht, den dieses mit seinen Interessen und Sitten, mit allen seinen Kräften trägt, dem es schon den Stoff im ganzen vorgearbeitet hat! Die höfischen Dichter gaben Standespoesie. Mode waltet darin. Was mit ihr gilt, verliert auch mit ihr an Wert.

Je volkstümlicher ein Epos sein soll, desto weniger kann es ein Dichter erfinden. Man erfindet keine Welt, wie sie das Epos verlangt.

Mit einer gewaltigen Subjektivität, die aber in ihren strengen, großen Zügen, launenlos und keine Tändelei kennend, immer ins Bedeutende oder Leidenschaftliche arbeitend, einen ganz objektiven Eindruck auf den Hörer macht, so dichtet Dante seine göttliche Komödie. Den ungünstigen, vielfach unsinnlichen, aber in damaliger Zeit jedem Leser vertrauten und für wahr geltenden volkstümlichen Stoff weiß er durch leidenschaftliche Eingriffe in seine Zeit, in sein Lieben und Hassen zum großartigsten Werke des subjektiven Geistes zu machen. Die Form desselben ist die der sich ineinanderschlingenden Terzinen. Ein Vers des Dreireims greift stets in die nächste Reihe über.

Am Ende kamen wir bis zu der Spitze,
Wo sich der Felsentrümmer letzte zeigt.
Mir glühte Wang' und Blut in solcher Hitze,
Daß ich, sobald ich mich hinaufgerafft,
Mich keuchend niederließ auf einem Sitze.
Mein Meister sprach: „Jetzt ziemt dir frische Kraft,
Denn nimmer kommt der Ruhm dem zugeflogen,
Der unter Flaum auf weichem Pfühl erschlafft.
Und wer durch's Leben ruhmlos hingezogen,
Der läßt nur so viel Spur in dieser Welt,
Wie in den Lüften Rauch, Schaum in den Wogen.
Drum auf! wenn Mattigkeit dich niederhält,
Wird sie der Geist, wird jeden Feind besiegen,
Wenn er nicht wie der schwere Leib verfällt.
Erklimmen mußt du noch weit längre Stiegen;

Nicht gnügt's, von hier gerettet fortzuziehn;
Verstehe mich, so wirst du nie erliegen!"
Da stand ich auf . . . .

(Dante: Hölle 24. Gesang nach K. Streckfuß.)

In der göttlichen Komödie fehlt zum rechten Epos die schön sich entwickelnde, mannigfaltige Handlung. Es ist ein gleichmäßiges Abspinnen: Gang durch Hölle, Fegefeuer und Paradies. Diese Eintönigkeit des Ganzen kann durch die Menge des Erzählten nicht gehoben, schließlich nur verstärkt werden. Nur die kolossale Kühnheit, Kraft und Energie läßt diesen Fehler in der gewaltigen Dichtung vergessen, die ein Eck- und Grundstein für die großen Bestrebungen wurde, Italiens Einheit zu erringen. An Dantes Charaktergröße mußte sich jeder bedeutende edle italienische Manncharakter härten und aufrichten. Glücklich ein Volk, das solchen Dichter hat, für das Gewaltige, gegen seine Schwächen!

Ariosto griff den, allen gebildeten Ständen seiner Zeit bekannten, in Dichtungen und Erzählungen durcharbeiteten Stoff des Mittelalters von Karl dem Großen und seinen Paladinen auf und gestaltete daraus sein reizendes Gedicht, den rasenden Roland. Auch er versetzt sich nicht in die Heldenzeit, sondern behandelt seinen Stoff subjektiv. Aber er hebt diese Disharmonie durch den freiwilligen, im Komischen ausgesprochenen Verzicht. Ueppig und schalkhaft ist seine Weise; er schuf das schöne humoristische Epos, mit allen Fehlern und allen Vorzügen des Humors und solcher Verschmelzung. Hätte er seinen Stoff weniger zersplittert und kunstvoller beschränkt, so würde seine heitere Idealwelt uns noch schöner vor Augen schweben.

Tasso wählt einen großen geschichtlichen Vorgang, aber wie Virgil seine Gründung Latiums behandelt, so er sein befreites Jerusalem. Er ahmt Virgil nach. Bei Ariosto ist ein zuviel des Guten, aber sein romantischer Stoff und die kecke Behandlung schickt sich zusammen; Geschichte stört uns nirgends. Bei Tasso aber werden wir häufig auseinandergeworfen durch die Art und Weise, wie Geschichte und Phantasiegebilde durcheinander spielen und die aus Virgil hergenommene Göttermaschinerie trotz der Geschichte agieren muß. Tasso hat geschichtliche Figuren und doch wenig Zeichnung, fast nur lyrisches Kolorit. Sentimentalität, schöne Seelenhaftigkeit kann aber beim Epos nicht den Ausschlag geben, schadet im Gegenteil meistens. — Das Versmaß der Italiener für die lyrisch-epischen Gedichte ist die Stanze. Verse mit dreifach sich hindurchschlingenden Reimen werden durch einen zusammenstehenden

Doppelreim (gepaarten Reim) zu einer Strophe geschlossen. Jede Strophe hat dadurch vollen Abschluß. Das Schema ist also a b, a b, a b, c c:

Armida lächelt, ohne sich zu wenden,
Und spiegelt sich und setzt die Arbeit fort.
Sie flicht das Haar und ordnet mit den Händen
Die reizende Verwirrung hie und dort.
Dann um den Reiz des Ganzen zu vollenden,
Verstreut sie Blumen, jed' an ihrem Ort,
Paart mit des Busens eigner Lilienfülle
Die fremde Ros' und ordnet dann die Hülle.
(Aus Tasso. Nach J. Gries.)

Ueber Milton hinweg nenne ich das Werk, welches die neueste große Epoche unserer deutschen Litteratur einleitete: Klopstocks Messias. Der Stoff ist in religiöser Beziehung der allergrößte, ganz allgemein bekannt; der Griff insoweit für ein Epos glücklich. Klopstock wandte sich durch den Inhalt an das ganze Volk. Aber religiöse Stoffe sind dadurch leicht für das Epos gefährlich, daß religiöse Innigkeit subjektiver Art eine drohende Klippe wird. Wer den breiten epischen Strom verläßt und sich auf diese Altwasser und Binnenteiche der Subjektivität und Lyrik begibt, kommt nicht leicht und ohne aufzusitzen ans Ziel. Der Umkreis der Dichtung von der Kreuzigung und Verklärung des Messias begreift keine besondere Vielheit oder Mannigfaltigkeit, wie sie für ein großes Gedicht notwendig ist, das an Umfang mit den großen Epen des Altertums wetteifern soll. Der Dichter muß dazu dehnen und strecken und füllen. Auf Erden ist nicht viel zu melden; die Passivität der Jünger, unter welchen des hitzigen Petrus einziger Hieb auf den Knecht doch wenig oder nichts besagt, ist lähmend; nicht einmal ihre Charakteristik ist recht ausgebildet. So greift der Dichter — Homer vor Augen — in den Himmel und schafft sich eine überirdische Welt. Aber hier verliert er den Zusammenhang mit dem Volksbewußtsein; er erdichtet subjektiv eine Reihe Gestalten, die er mit der höchsten Wichtigkeit ausstattet, tritt aber dadurch aus dem episch sicheren Gebiet in die subjektive Phantastik hinüber. Klopstock fühlte den Mangel an Handlung des zur Erzählung Passenden mehr und mehr nach dem bewegten Anfang. Die Gefühlshöhe, die Inbrunst sollte aushelfen, lyrische Leidenschaft verwechselte der Dichter mit epischer Bewegtheit. Einmal in diesen ästhetischen Fehler gefallen, ging er darin weiter und weiter, von Gesang zu Gesang ihn steigernd. Er sah im religiösen Gefühlsausdruck den Höhepunkt und schrob sich immer mehr zur Schwärmerei und Verzückung.

Aber Verzückung, Uebersinnliches, Unaussprechliches, wo der Dichter nur zu „stammeln" vermag, ist den Thaten und Gestaltungen des Epos nicht förderlich, sondern läuft ihnen entgegen. Der krasse Gegensatz, den er durch das Teuflische brachte, that es auch noch nicht, um die daraus hervorgehende Monotonie zu heben.

Auf die Größe und Bedeutung der Messiade kann hier nur verwiesen werden. Man sollte sie darauf hin lesen, namentlich unsere jungen Dichter. Die Messiade hob ihrer Zeit die Poesie mit einem Rucke aus der Erbärmlichkeit; sie kann auch heute noch dienen, um aus der Gewöhnlichkeit und Gemeinheit den Blick auf große Phantasie zu richten. Man klebt heut so viel am Boden oder macht nur kurze Hüpfe darüber, und kennt dabei Klopstocks Messias kaum noch. Man lerne doch wieder von ihm, wie ein Dichter fliegt; seine Fehler braucht man nicht nachzuahmen. — Klopstock wählte, den steifen Parademarsch des Alexandriners verschmähend, den Heldengang des Hexameters:

Unterdes eilte der Seraph zum äußersten Schimmer des Himmels
Wie ein Morgen empor. Hier füllen nur Sonnen den Umkreis,
Und gleich einer Hülle, gewebt aus Strahlen des Urlichts,
Zieht sich ihr Glanz um den Himmel herum. Kein dämmernder Erdkreis
Naht sich des Himmels verderbendem Blick. Entfliehend und ferne
Geht die bewölkte Natur vorüber. Da eilen die Erden
Klein, unmerkbar dahin, wie unter des Wanderers Fuße
Niedriger Staub, vom Gewürm bewohnt, aufwallet und hinsinkt.
Um den Himmel herum sind tausend eröffnete Wege,
Lange nicht auszusehende Weg', umgeben von Sonnen. (I. Gesang.)

Nennen wir litteraturgeschichtlich auch jenes humoristische romantische Epos, mit welchem Wieland uns seiner Eigentümlichkeit gemäß beschenkte: Oberon. Das bedeutendste humoristische Epos unseres Jahrhunderts, mit den Schwächen des Humors und den speziellen Fehlern seines großen Dichters, in seinen Vorzügen und Kühnheiten grandios, ist Byrons Don Juan.

Von Dichtern unserer Zeit haben Hermann Lingg und Wilhelm Jordan sich als Epiker des großen Stils ausgezeichnet. Die lyrisch-epische Dichtung ist seit Walter Scott und Byron mit Vorliebe und Glück in der verschiedensten Weise vom heiter phantastischen bis zum historischen Kulturbilde, von der poetischen Chronik bis zum heißen Zeit- und Streit- und tiefsinnigen Ideen-Gemälde gepflegt. (Z. B. hat Julius Grosse unsere letzte große Vergangenheit im „Volkramslied, ein Sang aus unseren Tagen" geschildert.)

Auch wir Deutschen haben jetzt siegreich Weltgeschichte gemacht, statt

wie früher für andere Nationen doch immer in der Rolle des leidenden Teils, der es nicht besser verdient, zu bleiben. Jetzt haben wir eine Zeit und Stoff auch für das große Epos.

Seit vielen Jahrhunderten fehlte uns der große Hintergrund oder ein Standort, der ruhige Aussicht in schöne Ferne gewährte. Unsere nationale Epik hatte nicht den Punkt, um zu stehen und den Hebel anzusetzen. Mit der kleinstaatlichen Ausschließlichkeit, die allein sich bot, war dem ganzen Volk nicht genützt. Jetzt sind wir eine Nation; wir hatten einen siegreichen Nationalkrieg, in welchem durch alle männliche Tugenden der in Eitelkeit unsinnige Feind besiegt wurde, den die Welt als in Furie unwiderstehlich zu bestaunen gewöhnt war. Das nationale Epos wird kommen, das auch geschichtliches Volksleben nutzt und sich nicht wie Goethe in Hermann und Dorothea notgedrungen auf das enge Bürgerleben beschränken muß, um die Disharmonien zu vermeiden, die bisher von unserem politischen Leben unzertrennlich waren. Mehr als wir selbst meistens ahnten, war uns die fröhliche Sicherheit, der kühne Lebensmut abhanden gekommen, ohne den wir keine lebensfrischen Ideale bringen können, wie sie jedes schöne Epos voraussetzt. Seit Jahrhunderten rangen wir immer nur für unsere Erhaltung. Jetzt fangen wir an zu empfinden, wie das ruhige Selbstvertrauen auf die eigene Volkskraft und edler nationaler Stolz erhebt. Verdienen wir fernerhin das Glück durch Opfermut, Kraft und Verständigkeit! Lassen wir uns dabei nicht in Einseitigkeit reißen, sondern haben wir immer das Voll-Menschliche, das Edel-Schöne im Auge, so werden wir auch durch schöne Ideale den großen Ereignissen und Erfolgen gerecht werden und für Jahrhunderte dauernde Gestalten schaffen können, die leuchtende Vorbilder bleiben für spätere Zeiten.

---

Eigentliche Lehrhaftigkeit ist, wie dargethan wurde, aus der Poesie verbannt. Die didaktische Poesie ist nur eine Mischgattung. Sobald das Lehrhafte nicht in der Phantasie völlig aufgearbeitet ist und die Absicht zu belehren noch hervorsieht, tritt ein Widerspruch zwischen Inhalt und Absicht und dem wahren Wesen der Poesie ein. Es gibt einige Arten, welche sich mehr oder weniger nah an dieser Grenze hinbewegen, einige, welche absichtlich, weil dergleichen für einen Höhepunkt als Verbindung der Poesie und der ethischen Lehre gehalten wird, die poetischen Grenzen überschreiten und Zwitter zwischen wahrer Poesie und Wissenschaft sind.

Die Fabel erzählt, statt eine trockene Lehre zu geben, einen Fall, aus dem man sich die Lehre selbst heraussehen soll. Sie gibt eine kurze, direkt und in knappester Weise um die Lehre als Inhalt sich drehende, aber völlig sinnlich-verarbeitete Geschichte. Diese allgemeine poetische Gestaltung würde sie aber noch nicht von der gewöhnlichsten Erzählung unterscheiden. Ihre poetische Thätigkeit prägt sich nun dadurch gleich besonders aus, daß der erzählte Fall aus dem gewöhnlichen Leben in das Reich der Phantasie und zwar des an sich Unmöglichen verlegt wird: ins Fabelreich, wie wir danach sagen, wo die Tiere und das Leblose denken und sprechen wie die Menschen. Daß die Sache noch etwas anderes zu bedeuten habe, wird schon dadurch gekennzeichnet; andererseits wird sie aber naiv als ganz wirklich erzählt, und damit von vornherein die Vermutung abgeschnitten, daß es sich um ein ganz reines, willkürliches Phantasiespiel handle. Wegen ihrer naiven Darstellung verlangt sie einfache erzählende Form und verträgt selbst Prosa. Die Moral besonders anzuhängen ist poetisch fehlerhaft, didaktisch die gewöhnlichste Art, die Brücke von der Phantasie zum Verstande zu schlagen oder den Hörer gleichsam mit der Nase darauf zu stoßen, daß er aus der Geschichte nun die und die Lebensregel zu ziehen habe.

Die Parabel (παραβολή, Nebeneinanderstellung) veranschaulicht eine wichtige Lehre durch ein Beispiel aus dem Menschenleben, das als selbständige, durchgeführte Geschichte behandelt ist. Die sinnliche Veranschaulichung macht sie der populären Lehre wert; ihr Inhalt ist je besser, je kundiger und verständlicher er allen ist und verlangt Einfachheit der Auffassung und Form. Das freie Phantastische, das im Wunderbaren der Fabel liegt und wirksam werden kann, ist ihr nicht eigentümlich; das beschauliche Element waltet ihrem Zweck gemäß in ihr vor.

Richtig behandelt gehören diese Formen noch ganz der Poesie; das Lehrhafte ist in ihnen aufgearbeitet; doch ist ihre poetische Bedeutung nur beschränkt; es ist poetische Kleinarbeit, die allerdings sehr nützlich sein kann.

Der Spruch, das Sprichwort ist die kürzeste didaktisch-poetische Form. Echter Spruch hat immer Anschaulichkeit, Bildlichkeit des Ausdrucks. Wenn er als lebensvolle Willensbestimmung des Hörers auftritt, ist er nicht ganz trockene Lehre, sondern ist poetisch.

Wird ein der Phantasie durchaus unzugänglicher Inhalt in Verse gebracht, etwa um besser im Gedächtnis behalten zu werden, so ist damit, wie schon früher gesagt, noch keine Dichtung geliefert. Wird eine Belehrung für die an abstrakter Denkkraft Schwächeren oder für diejenigen, welche alles

Abstraktere langweilig finden, dadurch mundgerechter gemacht, daß so viel wie möglich vom Inhalt versinnlicht und durch allgemeine poetische Steigerung des Ausdrucks lebendiger gemacht, dazwischen aber viel Lehrhaftes ganz einfach belassen wird, so kommt der Zwitter zwischen Wissenschaft und Poesie heraus, den manche Zeiten für die ideale Harmonisierung beider gehalten haben. Je nach dem Stoff ist ein solches Gedicht nun poetischer zu gestalten. Wenn eine stetige Entwicklung zu geben möglich ist, die sich an sinnliche Vorgänge anschließt, statt einer breiten Beschreibung und eines unsinnlichen Inhalts, so ist eine bedeutendere Poesie möglich. Den Ackerbau beschreiben, ist unpoetisch, aber den Ackerbauer bei seiner Arbeit in den verschiedenen Jahreszeiten verfolgen, gibt einen nicht unpoetischen Vorwurf.

Virgils Georgikon ist ein Beispiel. Ueber die Alpen ein beschreibendes Lehrgedicht machen, schematisch alles abhandelnd, ergibt keine Poesie. Ein Gang durch die Alpen kann hochpoetisch behandelt werden. Hallers Fassung, die den Kern seines Gedichtes ausmacht (mit welchem die zumeist zitierten breit malenden Stellen nicht verwechselt werden dürfen), daß er das Leben der Alpenbewohner durch den Wechsel des Jahres uns vorführt, ist geschickt, wenngleich auch eine solche Behandlung nie mit der frei poetischen verglichen werden kann, mögen Einzelheiten oder das Einzelne auch zum Herrlichsten gehören. Es gibt dann doch nur ein Aufreihen von Schönheiten auf einen Faden, kein höheres Kunstwerk. Darauf sehe man z. B. den in seinen Schilderungen wundervollen Childe Harold von Byron an.

Tritt die lehrhafte, bessernde Absicht satirisch oder strafend auf, so gilt auch dafür das soeben im allgemeinen vom Lehrgedicht gesagte. Ein bloßes Hecheln, Bewitzeln, Niederreißen, Schelten, Strafen kann es nicht an sich poetischer machen. Höheren Schwung nimmt die Satire erst, wenn der Satiriker, wie Schiller so schön auseinandergesetzt hat, ein Ideal vor Augen hat und gegen dieses nun heiterer oder ernster oder ergrimmt das Getadelte hält. Durch solche Idealität, auch beim Streit- oder Strafgedicht durch das Moment der Leidenschaftlichkeit, welches an sich von poetischer Wirksamkeit zu sein pflegt, können die genannten Dichtungsarten poetische Bedeutung bekommen.

Was die Dichtung in prosaischer Form betrifft, so gelten die Forderungen hinsichtlich der Harmonie von Inhalt und Form, welche oben aufgestellt wurden. Die Form ihres prosaischen Ausdrucks ist natürlich nicht gleichgültig, wie dies auch die Rhetorik weiß. Namentlich je kleiner der Inhalt, desto mehr muß nach Umständen die Sprache auf das dichterische Element berechnet werden.

Die Prosa, sagt Aristoteles in der Rhetorik, darf weder wie Verse abgemessen sein, noch auch alles Zeitmaßes entbehren ... denn das Unbestimmte und Regellose ist unerquicklich und unfaßlich. Was nun alles bestimmt und regelt, ist die Zahl, und die Zahlbestimmung für die äußere Form der Rede ist eben das Zeitmaß, von dem auch die Versfüße Abschnitte sind. Deshalb muß eine Rede ein Zeitmaß haben, aber kein Versmaß. Dies gilt allgemein, aber ganz besonders hier.

Das Zeitmaß für die Prosa der Dichtung ist sehr verschieden, bald kurz, bald lang, so gut kurze und lange Verse in Dichtungen gebraucht werden. Nie darf eine dichterische Prosa aber Längen gebrauchen, wie etwa schon die Prosa der Geschichte oder gar allgemeine wissenschaftliche Redeweise, weil alsdann der Sprachrhythmus dem Ohre ganz verloren geht. Man sehe sich das Märchen, sowie Sprichwort und Fabel an, welche, wie oben bemerkt, zur prosaischen Behandlung neigen, wie kurz gemeiniglich ihr Zeitmaß ist: Es war einmal ein König, der hatte drei Söhne, die waren ihm gar lieb. Und da er sterben sollte, da gab er dem ersten Sohne das Reich und alle fahrende Habe u. s. w. Oder die Erzählung: Nun pflog der Schmied in der Rula großer und harter Arbeit bei Nacht und brannte und hitzte das Eisen und schlug dann mit dem großen Hammer darauf und fluchte und schalt zu allen Malen den Landgrafen und sprach: Nun werd hart, du schmählicher, böser, unseliger Herre! u. s. w. Die beste Belehrung, wie die Prosa der Dichtung zu behandeln, gibt die Bibelübersetzung Luthers. Ganz allgemein läßt sich fordern: Geschlossene, möglichst einfache Satzbildung und Aneinanderreihung der Sätze, von denen jeder ein möglichst volles Bild geben soll. Alles wissenschaftliche Deduzieren, Einschachteln und die Anschaulichkeit störende Unterbrechen der Gedanken, Verklausulieren, näheres Definieren u. dergl. ist zu verbannen oder nur ausnahmsweise zu gestatten. Dagegen ist auch die bestimmt rhythmische Form und der hochpoetische, in Bildern, Metaphern u. s. w. schwelgende Stil der Poesie, sowie der übermäßig dramatische für die Erzählung in Prosa zu vermeiden.

Es ist oben dargethan, wie sich Inhalt und Form bedingen. Wer die prosaische Form wählt für seine Erzählung, hat dadurch von vornherein auf alles Verzicht geleistet, was nur in der idealen Form würdigen Ausdruck findet — es sei denn, daß er komische Wirkungen erzielen oder ganz unbefangene Naivetät geben will, die von einem solchen Widerspruch zwischen Phantasie, z. B. zwischen eigentlichem Wunder und Wirklichkeit nichts weiß. Eine Erzählung, die den Anspruch macht, ein Stück wirkliches

Leben ganz real zu geben, muß prosaische Form haben, lautet anders gefaßt der Satz.

Der Prosa-Roman, die Haupterzählungsform der neueren Zeit, entwickelte sich aus dem voll-poetischen Epos. Wie schon bemerkt, zeigte er lange Zeit jene Disharmonie zwischen dem Phantasieinhalt und der Prosaform, die besonders in den Amadis-Romanen so auffällig und dem guten Don Quijote und manchem seiner Zeitgenossen so gefährlich wurde, weil durch solche unaufgelöste Vermischung von Wirklichkeit und Wunderbarem statt schöne Phantasie Unsinn und eine verwirrende Phantastik herauskommt, die dem, der für sie schwärmt, allen Boden unter den Füßen entzieht. (Die Vermischung von Ideal und Wirklichkeit mag man an Nero und Ulrich von Liechtenstein, Stürmern und Drängern, Romantikern der Dichtung und auf dem Thron studieren. Wir erlebten ja darin das Wunderbarste und Traurigste.) Allmählich entwickelte sich der Roman in Form und Wesen übereinstimmend und ergab das neue, prosaische Epos, welches die Grundregeln mit dem reinen Epos gemein hat, aber in allem der prosaischen Fassung gemäß modifiziert ist. Aus der Phantasiewelt sind wir mit voller Absicht in die wirkliche gestellt. Innerhalb des Wirklichen schaltet die dichterische Phantasie wieder frei. Alles Uebernatürliche ist somit z. B. auf das Außerordentliche herabgestimmt. Nirgends darf ein Bruch mit der Realität oder, was gleich ist, mit dem in der Wirklichkeit für möglich gehaltenen eintreten.

Was der Roman auf der einen Seite durch seine realistische Form verliert, gewinnt er auf andern Gebieten wieder gegen die ideale. Büßt er an Höhe ein und erlaubt keinen Phantasieflug wie das voll-poetische Epos, so bekommt er nach der Breite des Lebens Raum. Gegen die ideale Kraft, an welcher er verliert, gewinnt er an stofflichem Interesse, da er ein unmittelbareres Spiegelbild des Lebens ist — er wird freilich dadurch auch leicht zur Didaktik verführt und zu Trivialität oder modischer Pflege einzelner, gerade für interessant geltender Zustände der Gesellschaft. Der Hörer kann sich z. B. mit den Helden der Romane leicht identifizieren, da die Erzählung sich auf wirklichem Boden bewegt, während die Ideale des Epos über ihm schweben und er immer einen Abstand zwischen sich und ihrer Welt gewahrt, der freilich die schöne, reine, ideale Sehnsucht und das Streben nach dem Idealen weckt. Daß der Roman in schöner Weise seine Kraft ausnutzen muß und wahr und edel dem wirklichen Leben dienen, sich, nicht flach, aber weit im guten Sinne darin ausdehnen soll, versteht sich.

Der Roman entstand in der Zeit und aus Dichtungen der Zeit, in

welcher die Liebe zwischen den Geschlechtern, die Minne ein Hauptgegenstand der idealen Phantasie geworden war: das Geheimnis der Herzensneigungen, das Sehnen, Leiden, Ringen der Liebenden, sich zu besitzen. Liebe und außerordentliche, der Zeit gemäß bis ans Wunderbare streifende Begebenheiten bildeten meistens den Inhalt und gelten bis auf den heutigen Tag als das Wesentliche des sogenannten Romanhaften. Ganz richtig beschränkten sich jene Romane meistens auf die Erzählung, wie die Liebe entstanden und wie ihr Ausgang war, d. h. ob die Liebenden zur Vereinigung kamen oder nicht. Mit der Ehe oder dem Tod schloß die Geschichte ab.

Es ist die Liebe ein Ewiges, ein Hauptsächliches im Menschenleben, wie sie Mann und Weib eint; sie ist überdies an sich idealisierend und bleibt daher ewig ein Hauptstoff für die dichterische Darstellung. Sie ist aber durchaus nicht einziger Stoff für die große prosaische Erzählung, am wenigsten ist diese auf die Liebe als „Verliebtsein" der jugendlichen Liebe beschränkt. Wir sehen heutigen Tags auch neben dem eigentlichen Liebesroman den sogenannten kulturgeschichtlichen Roman mit Vorliebe gepflegt, vom Sezier-Roman, in dem uns das Häßlichste in Leben, Leidenschaften, Sünden, Lastern und Verbrechen gezeigt wird, zu geschweigen.

Alle Kompositions-Forderungen für das Epos gelten auch für den Roman: Interesse, Bedeutung, Einheit in der Mannigfaltigkeit u. s. w. Das Triviale und ganz Phantasielose ist an sich ausgeschlossen. Damit fallen eine Menge Romane, welche die Alltäglichkeit und Langweiligkeit alltäglichen Lebens und Geistes schildern, weil ihre Verfasser nichts anderes kennen, und die das romanhafte Interesse durch das Schauderhafte von Verbrechen u. dergl. zu erregen suchen. Die ungebildete Menge liebt das, wie Kinder Gespenstergeschichten.

Ein Roman soll als Kunstwerk Einheit haben. Einheit der Person ist dafür noch nicht genügend. Hundert Geschichten von einem Manne erzählt, bilden noch keine einheitliche Erzählung. Alles Aneinanderreihen von Abenteuern, Anekdoten u. s. w. hat also noch nichts mit der Einheit des Kunstwerks zu thun, welches höhere geistige Zusammenfassung verlangt. Nehmen wir die Odyssee auch hier als Beispiel, so ist des Odysseus Sehnsucht und sein Bestreben, in die Heimat zurückzukehren, die treibende Kraft. In den Abenteuern ist Maß gehalten und ist Mannigfaltigkeit, nicht bloß Vielheit gegeben; sie zeigen den zur Heimat und Gattin Strebenden im schönsten Lichte; Gefahren von den Elementen, wilden Völkern so wenig, wie göttliches Wohlleben und Götterliebe bei der Circe und Kalypso und menschliche Glück-

seligkeit bei den Phäaken vermögen ihn zurückzuhalten. Dem Streben des Odysseus steht das retardierende Schicksal, der Zorn Poseidons u. s. w. entgegen. Die Mannigfaltigkeit der Lagen wird dadurch herbeigeführt. In ähnlicher Weise muß nun jede Einheit durch Mannigfaltigkeit und Wechsel aufgelöst werden.

Hierbei ist zu bemerken, daß man dies für den Wechsel und die Mannigfaltigkeit einer umfassenden epischen Dichtung notwendige Hinausschieben des Ziels nicht derart auffassen und übertreiben darf, daß der Held des Romans durchaus eine retardierende Persönlichkeit sein müsse, wie die frühere Aesthetik wohl behauptete.

Er kann es sein und der Dichter kann die äußeren Umstände wirken lassen, um ihn fortzuschieben und die durchaus nötige Bewegung hervorzubringen. Er kann aber auch durchaus energisch sein, und die Umstände werden dann die nötige Breite bewirken müssen, um ihn in den verschiedensten Lebenslagen zu zeigen. Diese Art der Behandlung ist sogar im allgemeinen wegen ihrer Lebendigkeit vorzuziehen; die andere zeigt viel Neigung für didaktische, also weniger dichterische Entwickelung und verfällt eher der Breite und Langweiligkeit. Goethe begann den Wilhelm Meister mit dem Helden als strebender Persönlichkeit. Doch für das Streben dieser ersten Anlage wußte er keinen richtigen Ausgang; es war zu sehr angelegt auf den Schauspieler und das Schauspielleben. Statt daß Wilhelm, nachdem er das Bühnenleben durchgemacht, energisch das höhere wirkliche Leben, dessen schönen Schein der Schauspieler vielfach gibt, aktiv zu gewinnen sucht, macht ihn der Dichter dann mehr zum passiven Helden, soweit man von einem solchen sprechen kann. Nun fehlt aber der Schwung, die treibende Kraft, das sichere Ziel, und Wilhelm bleibt im allgemeinen stecken. Man kann den Wilhelm Meister wegen dieses Wechsels und der Behandlung des Stoffes, die in den letzten Teilen in mancher Beziehung in das 17. Jahrhundert zurückweist, in anderen wieder weit vorgreift, nicht musterhaft nennen. Er wurde aber in seinen Schwächen nur zu oft Muster. Wie der Bildhauer sich wohl verhaut und dann den Schaden nicht mehr gut machen kann, sondern so gut es geht sich behelfen muß — ähnlich war es Goethe ergangen, dem beim Beginn das Ende seines Romans noch nicht deutlich vor der Seele stand. So wenig man eine unnatürliche aus dem Verhauen hervorgegangene Stellung plastisch nachzuahmen hat, so wenig solche Kompositionsfehler des Dichters. Die neueste Zeit ist freilich aus den Goetheschen Lehrjahren heraus und macht ihre Fehler auf eigene Hand oder in Nachahmung ausländischer Zeitgenossen.

Die Wahl des Stoffes für den Roman ist eine unbeschränkte innerhalb der genannten Forderungen. Die Gegenwart oder die Vergangenheit, ein engeres oder weiteres Lebensbild kann gewählt werden. Im allgemeinen wird, wo das Niedere im ästhetischen Sinne zur Geltung kommt, die humoristische oder komische Behandlung sich vernotwendigen, wenn nicht das ästhetische Wohlgefallen aufhören soll; der Schelmen-, Gaunerroman u. s. w. lieben komische, der Alltagsroman mit dem Uebermaß nicht-idealer Zustände die humoristische Behandlung im engeren Sinne. Das Alltägliche in idealer Auffassung hat der Idylle zu entsprechen. Salonroman, Familienroman u. s. w. sind nur besondere Stufen; der gute, umfassende Roman schränkt sich nicht auf eine Klasse ein, sondern sucht ein Stück wirkliches Leben nach Hoch und Niedrig, Arm und Reich, Glück und Unglück zu umfassen. Natürlich muß irgendwo das Hauptgewicht liegen; die Lebensstellung des Helden bedingt schon, daß wir hauptsächlich einen Fürsten, Staatsmann, Gelehrten, Künstler, Krieger, Landmann, Seemann, Fabrikanten, oder was es sei, und das entsprechende Leben gezeichnet finden.

Der humoristische, der komische, satirische Roman u. s. w. erklären sich aus dem Gesagten.

Der Lehrroman, der Tendenzroman sind Mischarten, die namentlich denjenigen Klassen der Gesellschaft zusagen, welche der dichterischen Anschaulichkeit zur Lehre noch bedürfen, und sich „bilden" und unvermerkt belehrt werden wollen. Daß gute, aus vollster Lebenskenntnis geschöpfte Romane zu den besten Volksbildungsmitteln gehören und die Einsicht in die verschiedensten Verhältnisse geben, seelisch, wie sozial, ist selbstverständlich. Fritz Reuters Romane sind z. B. durch ihre Wahrheit von unvergänglichem Werte.

Wenige Worte über die Stellung des Romans zur Geschichte und zu geschichtlichen Größen. Der Roman verlangt als Dichtung Freiheit. Der Dichtung bleibt das rein Menschliche immer das höchste Ziel. Die Prosa läßt ihn an die Wirklichkeit knüpfen und deren Wahrscheinlichkeit erstreben. Dadurch entsteht nun zwischen Wahrheit der Geschichte und Roman weit leichter ein Konflikt, als z. B. zwischen Geschichte und Drama. Die Vermischung von Wahrheit und Fiktion verletzt im Roman weit eher; die Gebiete liegen sich zu nahe; das eine wird zu leicht für das andere genommen. Geschichtlich bekannte Helden eignen sich deshalb besser zur Romangeschichte als zu Geschichtsromanen. (Alexanders des Großen Leben; Cyropädie; Kugler hat für seine Geschichte Friedrichs des Großen einen guten Ton getroffen; Thiers' Geschichte des Kaiserreichs war für die Franzosen eine

große Epopöe.) Dagegen wird der Dichter gern bedeutende geschichtliche Ereignisse als Hintergrund und an geeigneten Stellen auch zur Belebung des Romans und zum höheren Eindruck des Scheines der Wahrheit geschichtlich bekannte Persönlichkeiten benutzen.

Der Roman hat durch seine Verbreitung und Beliebtheit den größten Einfluß auf die Volksbildung unserer Tage. Sein Nutzen, sein Schaden kann ungeheuer sein. Man denke an Walter Scott und an die französischen Romane der letzten und der jetzigen Epoche. Walter Scott wurde ein Grundpfeiler tüchtiger historischer Romantik. Bei den Franzosen überwog, vom ganz Schlimmen abgesehen, das Interessante des äußerlichen Scheins bei den sogenannten Helden und Heldinnen die Darstellung der inneren Tüchtigkeit, die Pflichtidealisierung. Die Dichter behandelten am liebsten Probleme, deren Lösung sie selbst so wenig wie andere finden konnten, unter falschen Gesichtspunkten. Sie erregten, aber sie klärten nicht. Sie verwirrten mehr, als daß sie Positives hinsichtlich neuer Ziele brachten. Diese Art französischer Idealhelden konnten nicht standhalten vor Männern, die ihre Pflicht thun und die großen Interessen nicht über ihre persönlichen Interessen außer Augen verlieren. Auf die französischen Romane fällt in dieser Beziehung ein großer Teil der Schuld der letzten französischen Niederlage. (Was die englische Aristokratie anbelangt, so war z. B. d'Israelis Roman Lothair ein sehr schlimmes Zeichen für sie. Diese Menschen, die nichts zu thun haben und sich zu thun machen und besten Falls nach Ideen suchen, damit das sorgenlose Leben nicht zu langweilig wird — das sind nicht mehr die Männer der ehrgeizigen, politisch bewegten, in politischer Thätigkeit den Kernpunkt ihrer Existenz sehenden Aristokratie, die so mächtig war, weil sie so thätig und ganz bei der Sache war.) Jetzt beherrscht Frankreich die Romanwelt mit dem Zolatum. Das Häßliche und Gemeine, das Kranke und am liebsten das Unheilbare im sozialen und ethischen Leben ist ein Hauptthema. Wohl hat auch der Roman wie jede große Lebensdichtung die Aufgabe, das Gemeine, Häßliche und Böse aufzudecken, und einer heuchlerischen und optimistisch sich zu sehr beruhigenden, das Ueble wegleugnenden Zeit gegenüber mag sie vorwalten, aber das Ziel bleibt auch hier für den Dichter, seiner Zeit vorauf das Wahre, Gute und Schöne in den neuen ewigen Wandlungen unseres Menschenlebens vorzuführen. Mit der Wahrheit ist damit schon die Forderung von Licht und Schatten ausgesprochen.

Auf alle einzelnen Arten der Erzählung ist hier nicht einzugehen, auf Anekdote, Schwank, gewöhnliche Erzählung u. s. w. Nur noch der Novelle

sei hier gedacht. Sie entstand in Italien im Gegensatz zu den Erzählungen der Heldengeschichten und deren ausführlicher epischer Behandlung. Die Novelle ist ursprünglich die Erzählung einer, in der naheliegenden Vergangenheit geschehenen Begebenheit, die alles Beschreiben, alle Einzelschilderung der umgebenden Natur, der Menschen u. s. w. ausschließt, welche der breitere, umfassende Roman gestattet. Die wahre Novelle gibt wegen der Anforderung des stetigen Flusses, der Klarheit und Einfachheit der Erzählung ein treffliches Probestück für einen guten Erzähler ab.

---

### 3. Die Lyrik.

Dem Hauch der Liebe lausch ich sinnend;
Was sie mir immer vorspricht, nehm ich wahr
Und schreib es nach, nichts aus mir selbst ersinnend.
Dante.

In der epischen Dichtung erzählt uns der Dichter Geschehenes, er selbst tritt zurück. Die Begebenheiten und Dinge sind die Hauptsache. Er ist nur der Mund, der getreu und schön zu berichten hatte. In der Lyrik dagegen ist Kern der Dichtung das subjektive Gefühl, und alle äußeren Dinge und Begebenheiten sind nur dazu da, um die innere Gefühlskraft in ihrer ganzen Ausdehnung und verschiedensten Thätigkeit zu zeigen.

In der Lyrik verkündet das Menschen-Ich sich selbst. Es erscheint darin in seiner Eigenart, nach Lust oder Schmerz zu fühlen, danach im Leben getroffen zu werden und gegen alles Aeußere, was das Leben für uns ausmacht, je nach der Individualität in persönlicher Empfindung zu reagieren. Es spricht die Menschenseele darin, die in dieser Weise die Welt in sich einsaugt und ausstrahlt und dabei Zeugnis ablegt von der Besonderheit ihrer Empfindung.

Das Gebiet ist grenzenlos; es wäre ein vergebliches Bemühen, es genau bestimmen, einteilen und beschreiben zu wollen. Wir sahen überdies schon, wie unmöglich es oft ist, feste Grenzen zu setzen. Außenwelt und Innenwelt bestimmen einander; oft ist nicht einmal zu entscheiden, wo jene oder diese in der Art vorherrscht, daß wir von einer epischen oder von einer lyrischen Erzählung reden müssen.

Wenn beim Epos der äußere Stoff die Einsicht schwieriger macht, so begreift man für die Lyrik leicht die Wahrheit des Wortes von Goethe: „Poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens.“

Der Lyriker wirkt durch die Subjektivität. Ist sie nicht ungewöhnlich kräftig, reich und tief in Gefühl und Leidenschaft, der Geist nicht umfassend und hoch, kurz fehlen ihr außergewöhnliche Eigenschaften, so fehlt überhaupt die lyrische Berechtigung, andere mit sich unterhalten zu wollen. Abgesehen von einer genialen lyrischen Kraft, welche durch Macht und Neuheit der Empfindung immer ihre Berechtigung in sich selbst trägt, gilt Schillers Kritik über Bürger, aus welcher wir hier einige Sätze zitieren. „Mit Recht verlangt er (der gebildete Mann) von dem Dichter, . . . daß er im Intellektuellen und Sittlichen auf einer Stufe mit ihm stehe, weil er auch in Stunden des Genusses nicht unter sich sinken will. Es ist also nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern, man muß auch erhöht empfinden. Begeisterung allein ist nicht genug; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Wert seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine, vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage, eines interessanten vollendeten Geistes ist. Nur ein solcher Geist soll sich uns in Kunstwerken ausprägen; er wird uns in seiner kleinsten Aeußerung kenntlich sein, und umsonst wird, der es nicht ist, diesen wesentlichen Mangel durch Kunst zu verstecken suchen."

Es ist schwer, die Lyrik befriedigend einzuteilen. Eine allgemeine Teilung ergäbe sich nach Freude und Leid und doch, nur einfache Zeiten kennen solche entschiedene Trennung der Empfindung, wo wirklich nur Jubel oder nur Klage ist. Man scheidet gewöhnlich nach der Anlehnung des Gefühls an die Anschauung oder nach epischer Lyrik, nach reiner Lyrik und nach der Anlehnung an die gedankenhafte Geistesthätigkeit oder der Gedankenlyrik. Andere trennen nach Gefühl und Geist, wonach die sogenannte didaktische von der eigentlichen Lyrik gesondert wird. Dazu kommen formale Aufteilungen.

Erinnern wir uns, wie beschränkt die Empfindung als ein sich selbst gegenständliches Gefühl in unentwickelten Menschen und Völkern ist. Die Völker in Urzeiten und barbarischen Zuständen sind darin wie die Kinder. Freude, Schmerz, Verzweiflung, Mitleiden, Mut, Zuneigung u. s. w. äußern sich durch das Ausbrechen des Gefühls in Jauchzen, Weinen, Schreien, Stampfen, zorniges Toben u. s. w. Die Aussage davon geschieht durchgehends

derart, daß das Faktum genannt wird, welches die Empfindung erregt, und diese selbst als reine Affektäußerung von Jauchzen, Weinen, Händeringen, Haarraufen u. dergl. der Erzählung nachfolgt. Tanz, Musik (natürlich auch der rohesten Art, Pauke, Schelle, Trommel u. s. w.), Pantomime, dann Klagepersonen (Klageweiber) gehören noch zum vollen Ausdruck der Empfindung auf solchen Stufen. Es muß wirklich gejubelt oder geweint werden.

Der Ausgangspunkt ist die Improvisation der Leidenschaft, obwohl auch hierbei — gerade in barbarischen Zeiten sucht der Mensch alles schnell in feste Form zu bringen und dadurch zu bewahren — sich bald festere Formen herausbilden, womit dann die lyrische Kunstformung beginnt.

Z. B. es kommt die Nachricht eines Sieges: Der Feind ist geschlagen! Seine Toten bedecken das Feld! Seine Hütten gehen in Feuer auf! All seine Herden sind unsere Beute! — Jeder Satz des Boten wird von der Schar, die um ihn anwächst und mit ihm zieht, von Jauchzen, Freudensprung u. s. w. begleitet. Oder die Totenklage erhebt sich um den Gefallenen. Nichts natürlicher als das Andenken an die Tugenden des Toten zu erneuen, den Schmerz dadurch zu sänftigen und zu verstärken, das Rachegefühl gegen den etwaigen Mörder wachzurufen. Hier muß Weinen, Wehruf, Racheschrei der Leidtragenden oder etwa der Klageweiber jeden Satz der Erinnerung begleiten. Dabei wird sich diese Empfindung gewöhnlich dramatisch durch die verschiedenen Leidtragenden gestalten, indem der Erzähler vom Tode und die Angehörigen und der Chor wechseln. So z. B. singen die Chöre und die Frau in einer arabischen Totenklage (aus Daumas: le grand désert): „Wo ist er? Sein Roß ist gekommen; er ist nicht gekommen; sein Geschoß ist gekommen; er ist nicht gekommen . . . wo ist er? — Man sagt, er ist tot, mitten durchs Herz getroffen. Er kämpfte für die Seinen. Man sagt, er ist tot. — Nein, er ist nicht tot! Seine Seele ist bei Gott. Wir sehen ihn wieder eines Tags. Nein, er ist nicht tot — (Die Frau:) Mein Zelt ist leer; mich schüttelt Kälte. Wo ist mein Löwe? Wo seinesgleichen finden? Er kämpfte nur mit dem Säbel. Er war ein Mann des Schreckens. Die Furcht ist nun im Stamm. (Beide Chöre:) Er ist nicht tot; er ist nicht tot! Er ließ Dir seine Stärke; er ließ Dir seine Kinder! Sie werden die Stützen Deiner Schultern sein. Er ist nicht tot!" — Bei Freudenfesten in der Familie ist ein Aehnliches. Z. B. bei der Heimführung einer Braut knüpfen viele Völker gern an Pantomimen, etwa die einer Entführung, oder an Erzählungen von einer Liebe der Gottheit; Tanz, Musik begleitet die Improvisation — wovon wir auch noch auf Bauerhochzeiten in

verschiedenen Gegenden unseres Vaterlandes manchmal Nachklänge gewahren können.

Es kann sich in solcher Weise eine kräftige lyrische Anlage zeigen und entwickeln. Gewöhnlich wird dieselbe aber erst im Dienste der Religion höhere Kunstweihe und Ordnung erhalten. Wird die Dichtung ein religiöser Akt, so ist sie nicht bloß berechtigt, sondern verpflichtet, sich edel zu halten und die höchsten Empfindungen auszudrücken, während auf den vorhergehenden Stufen das Individuum sich für sich und gegen seine Nebenmenschen der bewegten und zumal vieler sanfteren, zärtlicheren Gefühle noch zu schämen pflegt. Gegen die Gottheit und in deren Auftrag ist das anders. Hier kann deshalb das eigentliche Streben nach schönem Gefühlsausdruck sich freier entfalten. Weihe, Schönheit und Ordnung wird dafür verlangt. Das Formale wird entgegen der Improvisation ausgebildet; denn die Dichtung wird als religiöser Akt überliefert, wiederholt, bei den wiederkehrenden ähnlichen Anlässen im Aufzug mit Chören gesungen, von Musik, mit Tanz, Pantomime u. dergl. begleitet.

Die Lyrik wird hier eine höhere Angelegenheit, die nicht mehr dem Einzelnen und der Familie oder der Menge überlassen ist; sie wird echte Kunstform.

So entwickelt sich nun z. B. die Hymne (ὕμνος) an die Götter, als Dank, Flehen, Bitte u. s. w. Südländische Aufregung und Taumelfreude bildet aus der religiösen Jubellyrik den Dithyrambus (διθύραμβος). Das Weihelied für große Thaten, oder bedeutsamen Tag, für einen Helden, das Vaterland, einen Weiheakt ergibt die getragene lyrische Dichtung, welche wir als Ode (ᾠδή) bezeichnen. Nun wird also die Hymne den Göttern für einen Sieg, die Ode zu Ehren des Sieges und der Tapferen gesungen; das Brautlied (ὑμέναιος) erschallt am Tage der Hochzeit und der Trauergesang (naenia) im Totenhaus.

Je nach dem Inhalt wird die äußere Form einfacher oder rhythmisch bewegter sein. Für manche Formen öffentlichen Vortrags wird sich leicht eine Aufteilung nach Chören, die sich antworten und dann zusammen singen, also eine Zwei- und Dreiteilung der (gesungenen) Dichtung ergeben.

Wird eine solche Lyrik ganz speziell zur Religion selbst gerechnet und im Dienste des Kultus entwickelt, so kann sie hohe Ausbildung erlangen, während die profane Lyrik leicht im Rohen und Ungefügen bleibt und nicht über den Einfall und den abgerissenen Gefühlsausbruch oder derben Scherz mit Gejauchze und Gestampf u. dergl. hinauskommt.

Jene Allgemein-Lyrik wird gemeiniglich als Hymne und Ode und feststehender Weihe- und Trauersang objektiver sein in Bezug auf den Thatbestand, aus dem die Empfindung sich zu ergeben hat. Es ist nicht die individuelle, sondern möglichst weit die allgemeine Empfindung darin ausgesprochen. (Es läßt sich das Gesagte auch an unserem Kirchenliede erkennen.)

Eine ganz andere Wendung tritt ein, sobald auch die Subjektivität sich frei und kühn genug findet, ihre persönlichen Gefühle zu sagen und aus dem allgemeinen Rahmen mit ihrem Ich heraustritt. Faktisch werden wir solche subjektive Lyrik in sehr leidenschaftlich zerrissenen, in Parteien sich abkämpfenden Zeiten durchbrechen sehen, meistens verbunden auch mit starkem Selbstgefühl, Spott- und Hohndichtung. Archilochos und Bertrand de Born — es sind ähnliche Geister. Der Dichter der Vita nuova, der Begründer der neuen Subjektivität ist Dante.

Nun kommt das „Ich".

Ich bin Diener des Gottes des Kriegs, des gewaltigen Ares
Und wohl kundig zugleich lieblichen Musen-Geschenks . . .
Hier mein Speer, der backt mir das Brot, der keltert den Wein mir,
Den Ismarischen; ich trinke gelehnt an den Speer.
— — —
Denn mein Trauern, es heilt ja das Unglück nicht, und ich mach es
Auch nicht schlimmer, wenn mich Wein und Vergnügen zerstreut.
(Archilochos.)

Sobald die Subjektivität in einer Zeit und einem Volk von lyrischer Kraft sich selbständig gemacht hat und aus der allgemeinen Lyrik, die durchgehends, wie gesagt, einen publiken Charakter hat, heraustritt, kann die ganze Empfindungsfülle der Persönlichkeit tausendfältig ausströmen. Was das Herz eigentümlich bewegt nach Stimmung und Leidenschaft, Wonne, Schmerz, Frömmigkeit, Vaterlandsliebe, Liebe, Freundschaft, Zorn, Hohn u. s. w. findet nun individuellen Ausdruck. Erst jetzt kommt die hohe Ausbildung des seelischen Feingefühls und aller zusammengesetzten Regungen.

Es verändert sich damit nun auch die äußere Formung. Anstatt der allgemeineren Begebnisse und Thatsachen der voraufgehenden Lyrik kommt mit dem persönlichen Gefühl das zufällige Begebnis, aus dem es entspringt und die Szenerie, in der es sich findet. Die Natur und alles Dahingehörige wird stimmungsvoll herangezogen und Bewegtheit und Mannigfaltigkeit in solcher Weise gewonnen.

Der Mond ist hinabgesunken
Und das Plejadengestirn,
Mitternacht ist's;
Es vergeht die Stunde,
Und ich bin noch allein.

Oder:

Ach Herzensmutter! 's geht nicht
An dem Webestuhl das Wirken!
Zum Knaben zieht die Sehnsucht,
Mich bezwingt Aphrodite. (Sappho.)

Von religiösen Gedichten hat man schon edle, hohe Empfindungen und durchgebildete Formen gelernt. Was vom Himmel galt, wird auf das Irdische übertragen, z. B. was der Göttin oder himmlischen Jungfrau lange allein zukam, überträgt sich nun auf die Geliebte.

Erst in solcher Zeit (in der Antike und im Mittelalter ist die ähnliche Entwickelung) bildet sich nun die Liebeslyrik aus:

Selig muß sich dünken der Mann, den Göttern
Gleich, wer Dir gegenüber, den Blick im Blicke,
Sitzet, Dir zur Seite vernehmen kann die
Liebliche Stimme.

Und das süße Lächeln! ach, alles das hat
Mir das Herz im Busen bezaubert: sieht mein
Auge Dich, so kommt aus der Kehle mir kein
Sterbender Laut mehr.

Dann ist stumm die Lippe, gelähmt die Zunge,
Ueberläuft die Wangen ein leises Feuer,
Vor den Augen dunkelt es mir, ein Brausen
Rast in den Ohren . . . (Sappho nach Hartung.)

Das Herz wird die Welt, stemmt sich aber auch trotzig gegen die Welt:

Herz, mein Herz, von namenlosem Sorgendrang zerwühlet, halt
Aus und wehr der Bösgesinnten Pfeile mutig ab, die Brust
Keck entgegenwerfend, grade vor die Feinde hingestellt,
Fest und sicher! Wenn Du siegst, frohlocke nur nicht überlaut,
Und verlierst Du, winsle nicht zu Haus am Boden liegend! Nein!
Freu Dich mäßig nur des Frohen, stelle Dich im Schmerze nicht
Ungeberdig und bedenk, in welchem Takt die Dinge gehn!
(Archilochos nach Hartung.)

Mit solcher gewonnenen subjektiven Freiheit und ihrem Selbstbewußtsein ist Natur und Gemüt der Lyrik erschlossen vom einfachsten Gefühlsausdruck des unwillkürlich vorquellenden Liedes bis zur höchsten Schöpfung der aus tiefster Welterkenntnis hervorquellenden Empfindung.

Gerade die ältere Zeit liebt, wie wir sahen, gebundenere Formen und strebt um der allgemeinen leichteren Verwendung willen, ganz bestimmte Rhythmen-Reihen oder Versordnungen für Freude, Trauer, Spott, für Lieder mit Leyer oder Flöte oder für Gedankenlyrik u. s. w. aufzustellen. Diese äußere Form (Distichon, Alkäische, Sapphische Ode, Tagelied, Sonett u. s. w.) gibt dann häufig die äußere Aufteilung ab.

Der Lyriker muß nicht bloß die reiche, tiefe, starke, schöne Empfindung haben; er muß auch über die Sprache und deren dichterische Form gebieten. Ein dichterisches Formtalent ohne selbständigen seelenvollen Inhalt ergibt auch hier natürlich nur Virtuosentum. In der ältesten Zeit ist der Dichter gewöhnlich auch der Sänger, beziehungsweise der Komponist seines Liedes.

Der Verschiedenheit des lyrischen Inhalts entspricht die Verschiedenheit der Form. Wenn die Lyrik sich von der Epik loslöst oder aus der Improvisation erhebt, so wird sie meistens auch in der Form noch den epischen Einfluß zeigen. Wie die griechische Elegie sich aus dem Hexameter durch Hinzutritt des Pentameters entwickelte, so braucht z. B. der Kürenberger, einer unserer ältesten Lyriker auch die einfache Weise des Nibelungenliedes. Ist doch auch der Inhalt noch episch gefaßt und nur der Schluß voll lyrisch.

Ich zog mir einen Falken länger denn ein Jahr:
da ich ihn gezähmet, als ich ihn wollte han
und ich ihm sein Gefieder mit Golde wohl bewand,
er hub sich auf viel hohe und flog in andere Land'.
Seit sah ich den Falken schöne fliegen:
er führte an seinem Fuß seidene Riemen
und war ihm sein Gefieder allrot, Goldschein,
Gott sende sie zusammen, die Geliebte wollen gerne sein.

Die Hymne — griechisch und im alten Kirchenlied — verträgt einfache Weise, wie sie groß und klar ihre Empfindungen ausströmt.

Der Dithyrambus und dahingehörige Dichtung wird freie Formen, in ungebunden erscheinenden, gleichsam aufspringenden Takten und Rhythmen wählen.

Mit dem Durchbruch der Subjektivität wird gegen den epischen Ausdruck die Bewegtheit der Form wachsen. Der gleichmäßige Ton, den eine

Erzählung verlangt, ist hier nicht charakteristisch; die Mannigfaltigkeit, in die das Gefühl sich zerlegt, sein Ansatz, sein Ausdruck und Abschluß, wie sich alles kurz, strophisch auszudrücken pflegt, bringt leicht auch einen Wechsel der Rhythmen oder der sonstigen Versordnung mit sich.

Wie die griechische Lyrik dieser Art in wechselnden Metren, so setzte die mittelalterliche um nach Verslängen und Reimen. Zu den Versen der Sappho mögen die des Alkäos stehen, in denen er sein Vaterland mit dem lecken Schiff vergleicht:

Die Windesrichtung wahrlich begreif ich nicht;
Denn teils von drüben rollen die Wogen her,
Und andre hüben; wir dazwischen
Fahren dahin in dem dunklen Schiffe.

Herr Walter von der Vogelweide windet z. B. folgende Verse zur Strophe:

Unter den Blumen an der Haide,
Da unser zweier Bette was,
Da mögt ihr finden, wie wir beide
Blumen brachen und das Gras.
Vor dem Wald in einem Thal,
Tandaradei,
Schöne sang die Nachtigal.

Auf dem Höhepunkt der Lyrik ist Form und Inhalt im schönen Gleichgewicht und überwiegt keine. Wenn das Gemüt die Freiheit der Art errungen hat, daß es der Willkür sich hinzugeben anfängt und mit seinen Empfindungen spielt, so erstreckt sich auch dies Spiel auf die Formen. Diese werden noch ausgebildet, wenn der Inhalt schon zu erstarren beginnt. Gewaltsamkeit des Gefühls soll ihn dann emporschrauben, der reichen und überreichen Form gerecht zu werden und diese auszufüllen. Dann kommt die Epigonenlyrik, reich an Formen, klingend an Worten, übertrieben Gefühl haschend und erpressend. Dann kommen auch alle möglichen Formübertreibungen und Spielereien. Unsinnige Dithyramben und unsinniges Reimwesen stehen auf gleicher Stufe. Eine Spielerei Konrads von Würzburg: jedes Wort mit dem nächsten zu reimen, mag daran erinnern, daß jedes Formenübermaß, so auch zu häufiger Reim schadet, indem durch den Klang die Dichtung musikalisch zugedeckt wird und diese, statt schön, klingklangmäßig erscheint:

**Gar bar lit wit walt kalt,**
**Snê wê tuot, gluot si bí mir.**
**Gras was é, klê spranc blanc**
**bluot guot schein: ein hac pflac ir.**

(Ganz bar liegt weit Wald kalt, Schnee weh thut, Gluth sei bei mir. Gras war eh, Klee sprang blank, Blüte gut schien, ein Hag pflag ihr.)

Zum kurzen Hinweis, wie die Form, hier das Umsetzen aus drei in zwei Hebungen und die kurzen Maße, charakterisiert, folgende Verse:

Es schleicht ein zehrend Feuer
Durch mein Gebein,
Mein Schatt' ist mir nicht treuer
Als diese Pein.
Ich höre die Stunden ziehen
Trüben Gesichts,
Sie kommen, weilen, fliehen —
Und ändern nichts. (Geibel: Meiden.)

Wie der Reim durch sein Eintreffen oder Aussetzen bewegt, dafür aus Julius Grosses Gedichten:

In der Mondnacht auf den Lindenbaum
Bin ich gestiegen;
Schauernde Wipfel rauschten leise kaum
Im Windeswiegen.
Der Baum bis hoch zu ihrem Erker blüht,
Sie noch zu schaun entbrannte mein Gemüt.
Kam doch kein Schlaf den heißen Sinnen —
Und rings die Vögel aus ihrem Traum
Flogen aufgestört von hinnen.

Hier setzt Versmaß, Reihe und Reim unruhig um. Der Reim der vorletzten Reihe greift noch einmal wieder zurück; wir meinten ihn verklungen, da kehrt er wundersam wieder und stellt sich unruhig zwischen die beiden letzten Reime.

Für die lyrische Strophenbildung ist lehrreich der Kehrreim, wo die Empfindung ganz äußerlich ihre Einheit kennzeichnet, indem sie aus der Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Entwickelungen immer wieder in ihre Hauptidee zurückkehrt.

Beut die Liebe dir Bedrängnis?
Scheuche lächelnd Angst und Pein!
Denn erfüllt muß das Verhängnis
Meines stolzen Herzens sein!
Ob ich sinne, ob ich suche,
Keine andre kann ich lieben:
Denn so steht's im Schicksalsbuche
Mir urzeitlich vorgeschrieben. (Bodenstedt.)

Was auch der Dichter thut, er muß das schüchterne Mädchen lieben; was auch dies beginne, vor allem soll sie ihn lieben, denn beiden „steht's im Schicksalsbuche so urzeitlich vorgeschrieben".

Im Epos war die Einheit eine Begebenheit, die an sich als ein Geschehenes ihre Einheit in sich trug. Die Mannigfaltigkeit ergab sich aus den Einzelheiten ihrer Entwicklung. In der Lyrik ist die Einheit das eine volle Gefühl, aus welchem heraus der Dichter singt und welches, wenn wahr und stark, in all seiner Mannigfaltigkeit doch nichts Fremdartiges, Ungehöriges duldet, — ja niemals darauf verfällt, sondern nur das Entsprechende magnetisch anzieht, Widersprechendes aber gar nicht annimmt. Die schöne Mannigfaltigkeit ergibt sich innerhalb des einen umfassenden Gefühles oder lyrischen Gedankens aus dessen lebensvollem Werden und Entwickeln, indem der Dichter die zusammengehörigen, sich erregenden, steigernden Seelenbewegungen in engeren oder umfassenderen Kreisen durchmißt, um zum Schluß wieder die Empfindung gehoben und geläutert in sich zurückkehren zu lassen oder uns das Endergebnis all dieser Gefühlserregung nach Lust und Leid zu zeigen. In die rastlos durch Anziehung oder Abstoßung bewegte Persönlichkeit wird in der Lyrik alles, auch das von außen Kommende gezogen; es taucht darin unter, wird verwandelt zu neuer Bildung. Wie die Entwicklung der Liebe Gretchens war, wissen wir aus dem dramatischen Verlauf, aber wenn ihr Leben und Lieben lyrisch gefaßt wird, dann lautet es:

Meine Ruhe ist hin, mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer und nimmermehr —

oder:

Ach neige, Du Schmerzensreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not — —

Wie aus dem dunkeln Boden die Pflanze sich erhebt, um sich nach oben auszubreiten, so aus dem Gefühl die lyrische Dichtung, in ihm wurzelnd, aus ihm einheitlich erwachsend und genährt, ob sie dann auch noch so gestaltenfroh, voll und bunt ihre Krone entfalte, ob sie, wie der Baumwipfel im Sturm, im Sturm der dithyrambischen Begeisterung, mit ihrem reichen Kronenschmuck noch so wild durcheinandertosen mag, daß es oft schwer wird, den Zusammenhang zu gewahren. Es ist alles organisch gewachsen und bis zum letzten Zweig und Blatt verbunden. Viele Wurzeln, reichste Krone, und doch Einheit.

Geben wir ein paar Beispiele für lyrische Entwicklung. Die einfache Form eines kleineren lyrischen Liedes oder Gedichtes mag man sich an schönen Goetheschen oder auch an den reinsten Liedern Heines selbst absehen, z. B. an: Wie kommt's, daß Du so traurig bist? Füllest wieder Busch und Thal u. s. w. oder: Du bist wie eine Blume, so schön, so hold und rein. Gewöhnlich setzt der lyrische Dichter mit dem das Ganze tragenden lyrischen Grundton ein. Nun muß er sich hüten, statt schön zu entwickeln, die Mannigfaltigkeit durch die bloße Erläuterung und Aneinanderreihung von Belegen zu seinem Grundgedanken zu geben. Diese Komposition ist unorganisch und steht trotz allem blendenden Reichtum, den sie auf den ersten Blick gewährt, tief. Sie ergibt gewöhnlich ein Aneinanderreihen, dessen künstlerischen Mangel man leicht daran gewahrt, daß man diese oder jene auch bedeutendere Partie weglassen kann, ohne daß das Ganze gesprengt ist oder auch nur für den Unbefangenen ein Mangel sichtbar wird — immer ein Zeichen niederer Gestaltung. Wählen wir ein an sich glänzendes Beispiel, Schillers Götter Griechenlands — er selber sah den Fehler dieser Weise seiner früheren Jugend bald ein; was er im einzelnen in der Bürgerschen Kritik darüber sagt, läßt sich auf diese ganze Kompositionsweise ausdehnen. Der Dichter setzt mit dem Hauptgedanken ein: Da ihr noch die schöne Welt regieret, schöne Wesen aus dem Fabelland, wie ganz anders, anders war es da! Dies führt er durch eine noch beliebig zu verlängernde Aneinanderreihung von dem, was einst schön und wie schön es war, aus, gegenüber der nüchternen naturwissenschaftlichen Erklärung: Götter und Halbgötter waren, wo wir nur Materie sehen, Helios, Dryaden, Najaden u. s. w., die Götter stiegen zu den Menschen nieder, alles war fröhlich, Spiele, schöner bacchischer Jubel auf Erden; selbst der Tod war schöner, der Himmel freudiger, der Mensch konnte zu den Göttern sich emporringen. Nun wird der Gedanke weitergeführt in dem Nachsatz: jetzt hat des Nordens schauerlicher Wahn all dies Schöne zerstört; wie dies geschehn, sehen wir wieder in Parallelbildern. Großartig schön greift er dann, hochpoetisch, wieder auf den Anfangsgedanken zurück, in trauernder Reflexion, aber ihn verklärend und als einen ewigen Gedanken hinstellend: es mußte alles vergehen. Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehen! (Diesen tiefen Riß zwischen der schönen, gottheitsvollen Idealwelt und der nüchternen Verstandesauflösung und Anschauung behandelt auch Aristophanes in den Wolken; man sehe diese darauf an, wie der Dichter den Gedanken darin — komisch auf dem ernstesten Hintergrund — Fleisch und Blut verliehen hat.) Die sogenannte Gedankendichtung wird, nebenbei bemerkt, immer Gefahr

laufen, in den Fehler solcher Aneinanderreihung nicht organisch verbundener Vielheit zu verfallen.

Ein Beispiel schöner Entwicklung gebe uns wieder Schiller im Spaziergang. Der Dichter tritt in die Natur; freudig atmet er ihre Wonnen ein. Aber diese Wonne ist gleichsam noch eine ungeprüfte, die einfache zu Anfang muß sich wandeln, neue Schönheiten kommen, schließlich wird der Dichter fortgerissen; traurige, schreckliche Gedanken überdrängen seine Seele und wollen ihn in ihre Wirbel, in die Verzweiflung reißen, wollen jenes harmonische Gefühl, von welchem er ausging, zersprengen. Aber nun greift die Dichtung zurück; höher, sicherer, edler geht das harmonische Gefühl siegend aus den Stürmen hervor: Von der Flur und den Wiesen tritt der Dichter in den Wald, der Pfad führt aufwärts, plötzlich öffnet sich oben weiter Fernblick über die Gegend. Felder, Dörfer regen zu idyllischen Gedanken an; die Landstraße führt Blick und Geist in die Ferne. Die Stadt erscheint vor seinen Blicken. Die Menschheit, wie sie in ihr vereint wirkt, steht vor seinem Geist: ihr soziales, wissenschaftliches, künstlerisches, politisches Leben (hier wieder in Aneinanderreihung) liegt wirkend, waltend vor ihm. Die Vernunft entfaltet dort zuhöchst ihre befreiende Kraft; sie bricht die Fesseln der Menschheit. Aber damit wogt auch der finstere Gedanke im Dichter auf an die Schrecken der mißverstandenen Freiheit, der entfesselten Begierde. Schaudernd starrt er auf die Thaten der in Wut des Verbrechens und Elendes aufstehenden Menschheit, in denen nichts mehr von wahrer, schöner menschlicher Natur zu finden. Angstvoll sieht er sich selbst im Felsgeklüft; in der wilden schauerlich öden Natur steht er allein. Aber er faßt sich, der Krampf entweicht; ein Traum nur waren die furchtbaren Bilder; die ewig waltende, ewig in sich harmonische Natur umgibt ihn. So wie sie waltet im Wechsel, so ist allenthalben trotz Wechsel und Kampf und Aufruhr doch wieder Rückkehr zur Harmonie; höher, schöner kehrt die Freude zurück, mit welcher er in die Natur hinaustrat, sicherer sieht er ins Leben. Alles Schöne faßt noch immer der gleiche Ring: Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

Wie der Dichter oft auch äußerlich schön zusammenschließt, sieht man hier und an Goethes Euphrosyne: Auch von des höchsten Gebirgs beeisten zackigen Gipfeln schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg — damit beginnt die Elegie und schließt: die nächtlichen Thränen fließen und über dem Wald kündet der Morgen sich an.

Der rhythmische schöne Zusammenhang der Lyrik ergibt sich leicht nach Analogie des Früheren: Empfindung und Gedanke hat sich richtig zu entwickeln. Starre Bindung, wie die logische Begriffsentwicklung auch äußerlich in der Satzgliederung verlangt, verträgt keine Dichtung; je mehr sie der reflektierenden Gedankenauffassung sich nähert, desto eher (z. B. im Sonett); je höher das Gefühl sich steigert und wie unbewußt hervorsprudelt, je freier die Gedankenverbindung. In der begeisterten Ekstase stürmt die Lyrik wohl wie in bacchischer Wut, in schönem dichterischem Wahnsinn daher. Von Stufe zu Stufe, von Gedanken zu Gedanken springt, fliegt sie, daß es schwer wird, ihr zu folgen und der mühsam Fuß vor Fuß Nachkletternde jeden Augenblick stockt und nicht weiß, wo nun den verbindenden Pfad finden. Aber wahre Begeisterung, einig in sich, bleibt im Zusammenhang; nur die unwahre, zusammenstoppelnde, den wahren Schwung affektierende gibt Unzusammenhängendes oder lahmen Unsinn. Wenn tiefes Gefühl zum Gesang anschwellend sich ausspricht, dann ist auch zuweilen die Musik, die Melodie der einigende Strom, aus dem lyrischer Gedanke nach lyrischem Gedanken auftaucht; der Hörende dichtet die Verbindung hinzu, wie dies unsere Volkslieder oft so schön zeigen und voraussetzen.

Daß die einzelnen, das Ganze organisch bildenden Teile auch in der Lyrik in schönem Verhältnis zueinander stehen müssen, braucht nicht mehr des Näheren auseinandergesetzt zu werden.

Die gewöhnliche Teilung der Lyrik geschieht, wie schon bemerkt, nach ihrem Inhalt: episch-lyrische, rein lyrische, gedankenhaft-lyrische Dichtung; also ein Erzähltes in der Stimmung des Dichters wiedergegeben, so daß das Geschehene, welches mitgeteilt wird, den Kern bildet; oder die lyrische Empfindung ist die Hauptsache und bedient sich nur des Thatsächlichen, um sich konkret zu zeigen, oder das gedankenhafte Weben des Geistes spricht sich zu tiefer Empfindung erregt aus. Sind hier wie überall die reinsten Formen die höchsten, so lassen sich doch ganz feste Grenzen natürlich nur in der Theorie, nicht in der lebendigen Wirklichkeit ziehen. Fassen wir den Zustand des Gemütes ins Auge, so können wir danach im engeren lyrischen Kreise verschiedene Gebiete begrenzen: die begeisterte, sich aufschwingende, die frei in ihren Empfindungen dahinwallende, im Gleichgewicht befindliche und die ernst-traurige, gleichsam von ihrem Inhalt niedergedrückte Stimmung &c.

Die episch-lyrische Dichtung bedarf nach dem im Epos Gesagten keiner langen Auseinandersetzung. Der Erzähler tritt darin in seiner Persönlichkeit nach Anschauung des Erzählten und nach Empfindung bei den mitgeteilten

Begebenheiten vollwichtig vor. Er läßt uns nicht die volle Gemütsfreiheit, das Erzählte nach unserm besten Empfinden aufzufassen, sondern läßt uns das Mitgeteilte durch das gefärbte Glas seiner Empfindung sehen. Wer das will, muß durch seine Auffassung etwas Bedeutendes zu bieten haben. Immer wird für solche subjektive lyrische Behandlung ein besonders empfindungsreicher Stoff notwendig sein, im allgemeinen wird ein unruhiger, vielbewegter entsprechen. Das Harmonische hat in der Entwicklung der Stimmungen zu liegen, die in sich trotz aller Kontraste Einheit haben müssen. Viele mittelalterliche Dichtungen lyrisch-epischer Art haben den Fehler, daß ihre breite seichte Erzählung nicht genug interessante Gefühle zu tragen vermag. Byron gibt mehrere ergreifende Sinfonien der Leidenschaften in dieser Dichtart. Geht der reine Epiker gleich medias in res, so ist, nebenbei bemerkt, das die Stimmung feststellende Präludium hier von Wichtigkeit. Man sehe Gottfried von Straßburg mit seiner Einleitung zu Tristan, wie Byron mit seinem:

Hin über heitre dunkelblaue Flut
Schaut unsres Auges unbegrenzte Glut,
So weit der Wind haucht und die Wellen schäumen —

oder:

Die Stunde naht, wo Busch und Hag
Durchtönt der Nachtigallen Schlag —

oder:

Mir fehlt ein Held, worüber man wohl staunt,
Da jeden Mond ein neuer kommt dazu u. s. w.

Kürzere oder längere derartige Ouvertüren sind hier wohl angebracht, ja der Dichter liebt, jede neue größere Entwickelung so einzuleiten.

Wir haben im Epos das rein epische Volkslied besprochen. Fügen wir hier die Ballade und Romanze als lyrisch-epische Dichtarten ein. Ballade (ital. ballata) heißt ursprünglich ein zum Tanz gesungenes Lied: Tanzlied war der Gesang des Demodokos über die Buhlschaft des Ares und der Aphrodite; zu epischen Liedern tanzen bis in neuere Zeit die Bewohner der Faröer. Allmählich hat sich der Name auf die lyrisch-epischen, Gesang voraussetzenden, volkstümlich behandelten Lieder übertragen, in denen in Liedform eine wegen der Empfindungen, die sie erregt, bedeutende Begebenheit mitgeteilt wird. Der Unterschied von der Romanze besteht nach dem gewöhnlichen Gebrauch darin, daß die Ballade mehr das allgemein volkstümliche Gepräge hat, während die Romanze den Charakter der Minnezeit in der

Auffassung des Heldentums, der Liebe und Gottesverehrung und damit des Schicksals trägt. In beiden gibt der Dichter bestimmt die Stimmung an, wie objektiv er auch sonst seinen Stoff behandeln mag. Die Ballade des Nordens, die uns die mustergültige geworden — wonach man auch wohl die Ballade als ein solches Gedicht mit germanischem Gepräge charakterisiert hat — liebt in ihrer volkstümlichen Art die springende, Thatsache kurz an Thatsache stellende Behandlung, dabei dramatische Lebendigkeit. Man vergesse nicht, daß eigentlich der Gesang ihre Vortragsweise ist und sie in der Melodie die tragende Stimmung mit sich führt.

Auf die Auffassung der Romanze hat bei uns besonders die eigentümliche spanische Romanze eingewirkt, die so Muster ward, wie für die Ballade die englische und schottische Ballade. Ihr den nordischen Völkern auch dort, wo sie spanisch ganz populär ist, mehr getragen erscheinender Ton, die südliche, der höfisch ritterlichen Zeit mehr entsprechende Auffassung von Liebe, Ehre u. s. w., scheidet sie von der Ballade. Auch sie ist bewegt, erzählt gern dramatisch, hat aber innerhalb des Erzählten mehr Bindung, mehr Formzusammenhalt und Glätte. In der Ballade wogt die Empfindung gewöhnlich unruhiger durcheinander; in gleichmäßigeren, gehalteneren Wellen fließt die musikalisch gestimmte, recitativische Erzählung der Romanze dahin:

Durch die Stadt Granada ziehet
Traurig hin der Maurenkönig,
Dorther von Elviras Pforte
Bis zum Thor der Binarambla,
Weh' um mein Alhama!

Briefe waren ihm gekommen,
Sein Alhama sei verloren;
Warf die Briefe an den Boden,
Tötet ihn, der sie ihm brachte,
Weh' um mein Alhama!

— — — — — — —

Da begann der Oberpriester,
Greis mit langem weißem Barte:
Recht geschiehet's dir, o König,
Und verdienest ärger Schicksal.
Hast ermordet die Benceragen,
Sie die Blüte von Granada,
Hast die Fremden abgewiesen
Aus der reichen Stadt Cordova,

Drum wie jetzo dein Alhama
Wirst du bald dein Reich verlieren —
Weh' um mein Alhama!
(Romanze von der Eroberung von Alhama,
nach Herder.)

(Die spanische Romanze braucht die trochäische Versform und Assonanz.) Ballade wie Romanze lieben cyklische Darstellung für umfassende Begebenheiten. Das große Epos kann sich in sie auflösen, wie es zu anderen Zeiten wieder aus solchen Liedern entsteht.

Die einfache Erzählung stellt, auch wo sie innerlich noch so dramatisch bewegt ist, nie Redende ohne eine vom Dichter gegebene Verbindung: „Da sagt er“ u. s. w. nebeneinander. Die dramatische Ballade thut dies in einer Weise, daß wir oft alles, das Geschehene wie den Fortgang der Handlung, aus den Reden ergänzen müssen, So z. B. in dem bekannten: „Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot, Edward, Edward!“

Es ist oft schwierig, Balladen zu klassifizieren und anzugeben, worin ihr mehr objektiver oder subjektiver Ton liegt. Man fühlt häufig mehr das Walten der dichterischen Subjektivität; es drückt sich aus in der ganzen Art und Weise, wie der Dichter die Erzählung anfaßt, ordnet, was er herausgreift und hervorhebt oder verschweigt.

Bei vielen Gedichten, z. B. manchen der schönsten Schillerschen Erzählungen, ist Streit, ob sie Romanzen oder Balladen zu nennen sind. Schiller hat den Kampf mit dem Drachen eine Romanze genannt, vielleicht wegen des ritterlichen Inhalts, da ein Ordensritter der Held ist. Bürgschaft, Ring des Polykrates u. s. w. nennt er Ballade; andere wollen diese Erzählungen, weil sie auf südlichem Boden spielen, Romanzen nennen. Es soll keine gewöhnliche Aushilfe sein, wenn behauptet wird, daß manchen der Schillerschen sogenannten Balladen, wie z. B. den genannten: Bürgschaft, Ring des Polykrates, Taucher, weder die eine noch die andere Benennung zukommt; sie bilden eine durchaus eigene, aus dem Studium der Antike hervorgegangene klassische Erzählungsart, die weder balladen- noch romanzenhaften Ton hat. Eine Menge derartiger Gedichte sind einfach als historischer Art aufzuführen, ohne daß man sie streng klassifizieren und unter Ballade oder Romanze registrieren kann.

Die subjektivere Behandlung liebt zur Steigerung des Eindrucks, wie aus der unmittelbaren Anschauung, in der Gegenwart zu erzählen:

Der König spricht es und wirft von der Höh' u. s. w.

„Und munter fördert er die Schritte
Und sieht sich in des Waldes Mitte“ u. s. w.

Dieser Gebrauch des Präsens belebt, aber man vergesse nicht, daß es auch unruhig machen kann. Es erzählt weniger, als es schildert.

Auf die Fülle sonstiger lyrischer Gedichte, die weder Balladen= noch Romanzenton einhalten, aber im allgemeinen in das lyrisch=epische Gebiet gehören, kann nur einfach verwiesen werden. Der Umfang dieser lyrischen Historien= und Genre=Malerei ist unbestimmbar. Gerade in den vergangenen Dezennien gab es in Geschichte und Kulturleben ja kaum einen Stoff, der nicht den Lyrikern Object für eine nach glänzendem Kolorit strebende dichterische Schilderung geworden wäre.

Wenden wir uns zum eigentlichen Lied, so unterscheidet man bei uns, dem sangesfrohen deutschen Volk, Volkslied und Kunstlied. Wenn der Dichter ein schönes Lied dichtet, welches nicht einer besondern Kulturstufe allein, sondern dem ganzen Volksleben entspringt — es kann so hoch in Gedanken sein, wie es will, wenn diese nur jeden ergreifen und der Ausdruck kräftig und einfach=edel ist —, so ist dies Kunstlied auch Volkslied; wenn ein Volkslied voll schön sein soll und nicht romantisches Bruchstück, so muß Kunst darin walten. Die Kluft zwischen unserer Volks= und unserer Kunstpoesie besteht meistens darin, daß die Kunstpoesie Standespoesie ist, die Volkspoesie wegen ihrer inneren Willkürlichkeit die Befriedigung vermissen läßt. Viele Lieder Goethes, mehrere von Uhland, Heine u. a. zeigen, daß der Widerspruch kein unlöslicher ist. Gemeiniglich versteht man unter Volkslied eine lyrische Weise, welche durch die Liebe des Volkes getragen, von Mund zu Mund gehend jedes dem allgemeinen Volksgefühl widersprechende abgestoßen, durch Zu= und Umdichtung aber das diesem zusagende aufgenommen hat. Einer hat es gesungen, ein anderer singt es aus dem Gedächtnis nach, eine Strophe wird vergessen, eine neue kommt hinzu. In dieser Weise nimmt das singende Volk selber teil an der Dichtung; allmählich sichten die verschiedenen Singarten sich und nur das Beste bleibt stehen. Dadurch bekommt es meistens den sinnigsten Gehalt; es wird der charakteristische lyrische Ausdruck nach Jubel und Trauer, in Liebe und Wehmut und Spott. Sehr häufig erhält es aber auch etwas Springendes, ja Unverbundenes; die Verse laufen nebeneinander her, einer stimmt wohl nur halbwegs zum andern. Aus einer Fülle, aus ganz verschiedenen Dichtungen wird beliebig zusammengesetzt. (Man kann für ein Lied meistens mehrere Lesarten finden; manches Gedicht, das vielleicht in einer Gegend dreistrophig gesungen wird, kann in einer andern acht oder fünfzehn

Strophen haben. Das Volk redigiert nicht minder willkürlich, als es die Verfasser von: „des Knaben Wunderhorn“ zuweilen gethan haben.) Nun darf zwar die Lyrik nicht einen streng logischen Gedankenzusammenhang zeigen wollen, aber sie muß ihn doch besitzen und erraten lassen.

Gute Volkslieder mit herzbewegenden Melodien gehören zu den schönsten Erbschätzen eines Volks; es sind Perlen und Edelsteine darin.

Wie aber das Volkslied fassen, wie es nach allen seinen verschiedenen Richtungen charakterisieren! Was anders sagen, als daß es durch und durch Empfindung in aller Anschauung ist und darum wieder die Empfindung so mächtig rührt! Daß es immer echt lyrisch, also ein Sang ist! Ziehen wir einmal mit wackeren Gesellen, die Kopf und Herz auf dem rechten Fleck haben, ob einer drunter etwas zu gestehen hat. Mitten im Wald und auf der Haide, da singt er's dann schon, wenn's auch nicht immer klingt nach allen Regeln. Horch, es ist noch ein junges verschämtes Blut:

Dort oben auf dem Berge
Da steht ein hohes Haus,
Drein gehen alle Morgen
Drei hübsche Fräulein aus.

Die erst', die ist mein Schwester,
Die ander' ist mir gefreund't,
Die dritt' die hat keinen Namen,
Die muß mein eigen sein.

(Volkslied, wie die folgenden.)

Und da hebt ein andrer an:

Innsbruck! ich muß dich lassen,
Ich fahr' dahin mein' Straßen,
In fremde Land dahin.

Und die Wehmut singt:

Ach Scheiden! Ach das Scheiden!
Wer hat doch das Scheiden erdacht?
Das hat mein jungfrisch Herze
So traurig nun gemacht.

Und wenn nun einer sänge:

Du bist mein und ich bin dein,
Deß' sollst du gewiß sein.
Du bist beschlossen in meinem Herzen,
Verloren ist das Schlüsselein,
Du mußt darinnen sein —

würden wir merken, daß dieser Sang einer der ältesten Klänge ist, den Wernher von Tegernsee uns erhalten hat? würden wir nicht meinen, es sei ein Schnadahüpfl und die Zither müsse dazu erklingen? Oder:

Die stillen, stillen Wasser, die haben keinen Grund,
Laß ab von der Liebe, sie ist dir nicht gesund.
Die hohen, hohen Berge, das tiefe, tiefe Thal —
Jetzt seh' ich dich herztausiger Schatz zum allerletztenmal.

Doch wild Volk ist dabei. Weg mit den Milchbartsweisen und mit der Liebelei. Ein schön Lied von der Schlacht von Pavia, das klingt anders:

Was woll'n wir aber heben an,
Ein neues Lied zu singen,
Wohl von dem König aus Frankenreich,
Mailand, das wollt' er zwingen.

Oder jetzt nur gleich das Lied der Landsknechte, wenn wir durchs Dorf ziehen. Da schaun die Mädchen zum Fenster heraus und der dicke Pater steht unter der Thür:

Ei werd' ich dann erschossen,
Erschossen auf breiter Haid,
So trägt man mich auf langen Spießen,
Ein Grab ist mir bereit;
So schlägt man mir den Pumerlein Pum,
Der ist mir neunmal lieber,
Denn aller Pfaffen Gebrumm.

Es ist zu allen Zeiten dasselbe; damals, hundert Jahr, zweihundert Jahr später und heut zu Tag. Lieb' im Herzen, einen Becher Wein, und eine kecke That — und wer will, mag das Volk belauschen: dann singt es die Lieder, die uns ins Herz greifen, die alten, alten und immer neuen Lieder mit ihren schönen Weisen und Worten. Und wer recht Verständnis hat und ein rechtes Herz für sein Volk, der soll versuchen es ihm nachzusingen, wie unser Goethe. Will aber einer wissen, was dazu gehört: die einfachen, aber vollen, starken, ewigen Gefühle der Menschenbrust nach Lust und Leid, tiefe Liebe, Trennungsschmerzen, Lebensfreude, Jugendmut, ein Herz für die Natur, für den Himmel mit all den Sternen, die da gehn, für die Erde mit ihren Blumen, für den Wald mit seinem Grün und Vogelruf, für die blühende Linde und die Frau Nachtigall und die Quellen, die da fließen, und den Wind, der da weht und die Wolken, die da ziehen aus der Heimat herüber.

So das Volkslied. Gleich ihm, nur je nach den besonderen Sphären des Geistes, in welchen der Dichter sich bewegt, entstehen alle guten Lieder. Tiefes Gefühl bewegt die Seele und läßt alles Schöne, Holde, Kräftige oder Traurige, Bittere, Düstere heraufwogen. Der Dichter sucht und wählt dann nicht; magnetisch zieht seine Empfindung das ihr Zusagende, zieht eins das andere aus allen Anschauungen und Empfindungen an sich heran. Er weiß selbst oft nicht, wie das Lied entsteht. Er kann die Stimmung dafür nicht wecken; sie kommt und geht wohl, ohne daß er sie halten kann. Die Bildung des Volksliedes ist, wie schon gesagt, nur in der Art vom sogenannten Kunstliede verschieden, daß bei ihm ein aus dem Gedächtnis nachsingender Sänger die ihm fehlende Reihe oder Strophe ergänzt oder ohne weiteres im lebendigen Gefühl eine neue Idee einschiebt. Das vollständig herausgearbeitete Gedicht des Kunstpoeten verträgt dies seltener; in neuerer Zeit kommt auch die feste Art der Ueberlieferung hinzu. Sie geschieht durch das gedruckte und gewöhnlich nur gelesene Wort.

In der Blütezeit unserer deutschen Poesie im Mittelalter sehen wir, wie bei den Griechen und Romanen, das Bestreben, ganz bestimmte Formen für die Lyrik herauszubilden. Da man aber manche Formen willkürlich von den Fremden entlehnte, so behandelte man sie nun auch willkürlich, und es entstanden eine Menge Weisen, von denen oft die eine verzwickter als die andere war, namentlich seitdem das ehrsame Bürgertum die Poesie handwerksmäßig zu betreiben liebte. Ungeheuerliche Formbildungen wurden geschaffen. Nur diejenigen, welche am volkstümlichsten waren und sich am meisten dem alten epischen Sang anschlossen, sich z. B. aus dem Nibelungenvers entwickelten, erhielten sich. Diesen mangelte aber doch vielfach jene Formbestimmtheit, welche die Lyrik so liebt, um der inneren Bewegtheit gleichsam ein Gegengewicht zu geben. Als die Kunstpoesie im Anfang des 17. Jahrhunderts wieder erwachte, sah man sich hauptsächlich auf fremde Formen angewiesen und ahmte diese nach, wenn man über die einfachen Verswechsel des gewöhnlichen Liedes hinausging. So pflegte man z. B. die Sonettform — die dann wieder zurücktrat, um erst in diesem Jahrhundert durch Rückert, Goethe, Platen u. a. zur neuen Geltung zu kommen.

Es handelt sich hier nicht darum, alle Gebiete der Volks-, wie der Kunstlyrik zu übersehen, geschweige die einzelnen näher zu betrachten, wie wichtig sie auch im Volksleben sein mögen (Kirchenlied, Gesellschaftslied, Gelegenheitsgedicht u. s. w.). Dem Inhalte nach herrscht die ungebundenste Freiheit; jede Empfindung, alles, was durch irgend eine Stimmung lyrischen

Wert bekommt, ist ja wählbar. Auch die Form ist für die echte Lyrik durch keine andere Bedingung eingeschränkt, als daß sie sangbar sein müsse.

Ein Wort unseres Altmeisters der Dichtung aber, des greisen Goethe, gebe zuvor noch den Abschluß und treffliche Lehre in Bezug auf Dichtung im allgemeinen, besonders aber auf die Lyrik für den, welcher seine Worte zu erfassen strebt.

Goethe sagt in: „Noch ein Wort für junge Dichter", wie er den jungen Poeten gezeigt habe, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, geberde er sich, wie er wolle, immer nur sein Individuum zu Tage fördern werde. „Geht er dabei frisch und froh zu Werke, so manifestiert er gewiß den Wert seines Lebens, die Hoheit oder Anmut, vielleicht auch die anmutige Hoheit, die ihm von Natur verliehen war. Ich kann übrigens recht gut bemerken, auf wen ich in dieser Art gewirkt; es entspringt daraus gewissermaßen eine Naturdichtung, und nur auf diese Art ist es möglich Original zu sein. Glücklicherweise steht unsere Poesie im Technischen so hoch, das Verdienst eines würdigen Gehalts liegt so klar am Tage, daß wir wundersam erfreuliche Erscheinungen auftreten sehen. Dieses kann immer noch besser werden und niemand weiß, wohin es führen mag, nur freilich muß jeder sich selbst kennen lernen, sich selbst zu beurteilen wissen, weil hier kein fremder äußerer Maßstab zu Hilfe zu nehmen ist.

„Worauf aber alles ankommt, sei in kurzem gesagt. Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge; er beseitige streng allen Widergeist, alles Mißwollen, Mißreden, und was nur verneinen kann; denn dabei kommt nichts heraus. Ich kann es meinen jungen Freunden nicht ernst genug empfehlen, daß sie sich selbst beobachten müssen, auf daß bei einer gewissen Facilität des rhythmischen Ausdrucks sie doch auch immer an Gehalt mehr und mehr gewinnen. Poetischer Gehalt aber ist Gehalt des eignen Lebens; den kann uns niemand geben, vielleicht verdüstern, aber nicht verkümmern. Alles, was Eitelkeit, d. h. Selbstgefälliges ohne Fundament ist, wird schlimmer als jemals behandelt werden.

„Sich frei zu erklären ist eine große Anmaßung: denn man erklärt zugleich, daß man sich selbst beherrschen wolle und wer vermag das? Zu meinen Freunden, den jungen Dichtern, spreche ich hierüber folgendermaßen. Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, und die müßt ihr euch selbst geben: fragt euch bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte und ob dies Erlebte

euch gefördert habe? Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts wert und wenn ihr noch soviel Geschick und Talent dabei aufopfert.

„Man halte sich ans fortschreitende Leben, und prüfe sich bei Gelegenheiten: denn da beweist sichs im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren."

In der gedankenhafteren Lyrik wallt aus Sinnen und Erkenntnis das poetische Gefühl; der Gedanke erhält sinnlich-lebendige Gestaltung. Es ist in der ausgebildetsten Form ein wunderbares Wogen von Gefühl und schöner, immer poetisch in die Erscheinung tretender Betrachtung. So in der echten Elegie. Trauer ist der Elegie nicht unbedingt notwendig; auch andere Gefühle können in ihr Ausdruck finden, wenn sie diesen in die Betrachtung überfließenden Charakter tragen. Das Altertum hat für die Elegie eine feste Form ausgebildet: den Hexameter mit dem Pentameter. Wenn jener kräftig vorwärtsträgt, so scheint dieser plötzlich zu stocken, zu verweilen, um wieder zurück- oder doch abwärtszusinken. Trefflich nimmt er dadurch das gedankenhafte Element auf. Die Elegie (ursprünglich zur Flöte vorgetragen) ist der Ausdehnung nach nicht weiter beschränkt; es bestimmt sich die Größe nach der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts. Schiller, im Spaziergang eine Welt uns zeigend, um bei jedem Wechsel der weiten Aussichten mit seinen Betrachtungen ihnen zu folgen, muß dem Inhalt gemäß sich ausbreiten. Nur die allgemeine lyrische Spannkraft gibt hier das Maß. Man vergleiche auch die kurzen römischen Elegien Goethes — die ewige Stadt ist an sich selbst schon die Stätte nicht zurückzuweisender elegischer Betrachtung — mit seiner schönen Totenklage: Euphrosyne oder mit Alexis und Dora:

Ach unaufhaltsam strebet das Schiff mit jedem Momente
Durch die schäumende Flut weiter und weiter hinaus!

Man achte darauf, wie die Elegie bald zum reinen Gedankengedicht, bald zur reineren lyrischen oder zur reineren epischen Erzählung und zur Idylle hinüberführt, je nachdem die Betrachtung dem Inhalt oder der Inhalt der Betrachtung vortritt.

Wenn nun eine derartige Dichtung in kurzer Charakteristik eines Objekts sich zusammenfaßt, so bildet sich das sogenannte Epigramm, das ursprünglich durchaus nicht satirisch ist. Es heißt „Aufschrift" und war bestimmt zur Aufschrift auf Weihgeschenke, Grabdenkmäler, sonstige Erinnerungs-

tafeln; es galt eine schöne, sinnvolle Betrachtung an ein Ereignis zu knüpfen, je kürzer, je besser. So ward es vielfach in ein Distichon eingeschlossen. Allmählich wurde es freier angewandt; die scharfe witzige Bemerkung schlug statt der ruhigen Betrachtung vielfach vor und spitzte es sich dann zum satirischen Sinngedicht zu. Als solches, als witziges, boshaftes Gedicht, ein scharfer Pfeil vom lyrischen Bogen wurde es zu manchen Zeiten verwendet und fast nur in dieser Form gekannt. Der empfindliche Lyriker, dem so oft die Schwächen des Gefühls, leichte Verletztheit, Eitelkeit u. s. w. ankleben, hat darin eine gefährliche Waffe. Für das scharfe Epigramm bedarf es keiner Beispiele. Für das Epigramm im weiteren Sinne sei hier auf Goethes und Schillers Epigramme, z. B. auf dessen Kolumbus, Säemann, Kaufmann u. s. w. verwiesen. Als Grabaufschrift stehe hier jenes herrliche des Simonides auf die Thermopylenkämpfer:

Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest
Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.

Als Weihaufschrift eines Gemäldes der Erinna:

Nimm, was zierliche Hände gemalt hier, bester Prometheus;
Denn auch Sterbliche sind dir in Geschicklichkeit gleich.
Wenigstens wer so treu der Jungfrau Züge getroffen,
Hätt' er ihr Stimme verliehn, wär' Agatharchis sie ganz.

Von den mannigfachen Formen betrachtender Lyrik seien hier nur ein paar der bekannteren, festgeordneten angeführt. Die Italiener haben — bis auf Petrarca noch in schwankenderen Formen — in ihrem Sonett sich eine Form für gedankenvolle Lyrik herausgebildet, die ihnen zum Träger des Epigramms im weiteren Sinne ward.

Das Gedicht ist auf 14 Verse beschränkt, welche sich den Reimen nach zu 8 und 6 teilen. Die strengste Form ergibt das Schema: a b b a, a b b a, c d c, d c d (2 Quaternarien oder Quatries von 2 Reimen und 2 Terzinen, bei denen die Reime aber wechselnder sein können, z. B. häufig c d e, c d e u. s. w.). — Manche Dichter haben sich Freiheiten erlaubt. So z. B. bildet Shakespeare seine Sonette der Regel nach so, daß die 12 ersten Verse in 3 vierzeilige Strophen sich gliedern, und die beiden letzten im gepaarten Reime folgen.

Entledige dich von jenen Ketten allen,
Die gutgemutet du bisher getragen,
Und wolle nicht mit kindischem Verzagen
Der schnöden Mittelmäßigkeit gefallen!

Und mag die Bosheit auch die Fäuste ballen,
Noch atmen Seelen, welche keck es wagen,
Lebendig wie die deinige zu schlagen,
Drum laß die frischen Lieder nur erschallen.

Geschwätzigen Krittlern gönne du die Kleinheit,
Bald dies und das zu tadeln und zu loben,
Und nie zu fassen eines Geistes Einheit.

Ihr kurzer Groll wird allgemach vertoben,
Du aber schüttelst ab des Tags Gemeinheit,
Wenn dich der heil'ge Rhythmus trägt nach oben. (Platen. Sonette.)

Das Sonett bekommt durch den eigentümlichen Bruch der Vierverse und Dreiverse mit dem wechselnden Reim etwas Gegensätzliches im inneren Bau, dem auch der Inhalt zu entsprechen hat. Was im Distichon Hexameter und Pentameter, übernimmt hier in ihrer Art die Teilung nach Vordersatz in den 8 ersten Versen und Nachsatz in den 6 letzten. Für die liedartige Lyrik eignet sich daher diese Form nicht, dagegen trefflich zur betrachtenden Lyrik; sie verlangt strenge Gebundenheit der Gedanken, genaues Ineinandergreifen; der Gedankensprung u. dergl. widerstreitet dem Sonett.

Eine eigentümliche Form haben die Orientalen gebildet — das Gasel. Wie der Hexameter das Gedicht episch weiterführt, der Pentameter es gleichsam unterbricht, so wird im Gasel von der zweiten Strophe an — die erste aus zwei Versen bestehend reimt beide Verse — das Gedicht in der je ersten Zeile weiter geführt, durch die zweite Zeile aber wieder an die erste Strophe gebunden, indem der je zweite Vers stets mit der ersten Strophe reimt während der je erste Vers reimlos willkürlich ist:

Verbittre dir das junge Leben nicht,
Verschmähe, was dir Gott gegeben, nicht!
Verschließ dein Herz der Liebe Offenbarung
Und deinen Mund dem Trank der Reben nicht!
Sieh, schöneren Doppellohn als Wein und Liebe,
Beut dir die Erde für dein Streben nicht!
Drum ehre sie als deine Erdengötter,
Und andern huldige daneben nicht!
Die Thoren, die bis zu dem Jenseits schmachten,
Sie lassen leben, doch sie leben nicht.
Der Mufti mag mit Höll' und Teufel drohen,
Die Weisen hören das und beben nicht.
Der Mufti glaubt, er wisse alles besser,
Mirza Schaffy glaubt das nun eben nicht.

(Bodenstedt: Mirza Schaffy.)

Betrachtung, Zurückkommen auf den Ausgangssatz, den man nach allen Teilen auseinanderlegt, hat sich diese Form geschaffen, die somit nicht willkürlich verwendet werden kann.

Was die aus der Einbildungskraft zur abstrakteren Vernunftanschauung hinausstrebende Gedankenlyrik betrifft (siehe Melchior Meyrs Gedichte: Vorrede), die namentlich durch Herder und Schiller Glanz erhielt, aber auch schon zu Schillers Zeit von W. v. Humboldt in der Besprechung von Hermann und Dorothea ihre richtige Würdigung und Widerlegung fand, so gilt das schon früher darüber Gesagte. Da wo die ästhetische Vorstellung und Wirkung aufhört und der reine Gedanke derartig vortritt, daß er nicht mehr im Medium der dichterischen Persönlichkeit, sondern davon losgelöst erscheint, hat die Poesiee in Ende und die ein Verse gebrachte Rhetorik beginnt, um mit Gedanken in Versmaßen aufzuhören.

Poetisierende Rhetorik kann in ihrer Weise verdienstlich sein und, wie schon oben auseinandergesetzt worden, eine treffliche Vermittlung für die Masse werden, welche die Ideen, die in der abstrakten Form ihr trocken, leblos erscheinen, dichterisch ausgeschmückt gerne willkommen heißt, ist aber keine echte Poesie.

Es muß die Dichtung die großen Ideen ihrer Zeit verarbeiten, wenn sie sich auf der Höhe halten will und nicht in den Augen der Gebildeten zu einem Spiel für die Wallungen einer Knaben- und Jugendzeit herabsinken soll. Neuen, großen Wahrheiten der Erkenntnis dichterische Verkörperung zu geben, gehört natürlich zum Schwierigsten, ja, so lange der Dichter und die Zeit mit dem Inhalt neuer Ueberzeugungen und Bestrebungen zu ringen haben, gehört eine völlige poetische Bewältigung zu den Unmöglichkeiten. Nichtsdestoweniger ringen diese Ideen nach Ausdruck. Vermag ein großer Dichter sie zu verkörpern, daß man ihnen die Gedankenschwere und Abstraktion nicht mehr anmerkt, so ist dies das Höchste, was er seiner Zeit bieten kann. Aber auch wo er es nicht ganz vermag, wo er noch mit dem Stoff ringt, wo er vielleicht die allgemeinen Begriffe mehr hinter Personifizierungen allgemeinster Art versteckt, als er sie zu beleben weiß, auch da wird eine Zeit, die er erhebt, ihm dankbar sein müssen und ihn mit Recht preisen. Alle Gebildeten namentlich werden sich für ihn regen. In dieser Weise waren viele unserer Dichter des 17. und 18. Jahrhunderts, war auch noch unser Schiller thätig, Eroberungen auf dem Gebiet des Denkens und der Ethik auch durch die Poesie zu sichern. Das Gedicht: die Künstler, ist z. B. seine Aesthetik in Dichtung. Namentlich zu Anfang griff er manchmal, aber immer großartig und be-

wunderungswürdig, über die Grenzen hinaus. Die Idee sucht sich das Ideal, findet aber oft nur eine Vorstellung, durch welche das Begriffsgerüste ziemlich deutlich hervorblickt. Nichtsdestoweniger zählen solche Gedichte durch die Größe, Macht und Kühnheit der Ideen, dann durch die dichterische Bewältigung, wie er, Schiller, sie doch vermochte, zu den herrlichsten Erscheinungen. Welchen neuen Schwung hat er gegeben, welche neue Bahnen gebrochen! Aber die Idee überwiegt die Vorstellung; die Harmonie zwischen Inhalt und Erscheinung fehlt. Schiller selbst sah es ein und arbeitete mit seiner ganzen Kraft, dem Mangel abzuhelfen. Zum Vergleiche betrachte man etwa seine „Künstler“ und seine „Glocke“, wie er der Vorstellung zu Hilfe zu kommen, die Rechte und Bedingnisse reiner Poesie zu wahren sich bestrebt hat.

Dasselbe gilt von den dichterischen Werken der beschaulichen Vernunft. Wer könnte uns schöner mit den Worten der Weisheit erfreuen, als der Dichter, dem Welt und Leben das Buch waren, das stets vor seinen Augen lag, der wie niemand die Herzen und den Lauf der Dinge zusammen erforscht hat. Der ältere Dichter wird sich darum hauptsächlich zu dieser Poesie hingezogen fühlen. Gibt er die goldne Lehre in goldner Fassung, so ist das vortrefflich. Gedanke und Dichtung sind ja alsdann vereint, wie es verlangt worden. Ich brauche dafür, um von andern Völkern auch hier abzusehen, nur an unseren mittelalterlichen Freidank, Goethes, Schillers und Rückerts derartige Schöpfungen zu erinnern. Fehlt das ästhetische Element oder ist es schwach, so werden wir uns, wenn das ethische vortrefflich ist, nicht sehr darüber bekümmern. Wenn dieses in eine äußere poetische Form, z. B. in Verse, gebracht worden, so wird das ihm niemals einen Wert nehmen, eher wird die präzise, der Ueberlieferung so günstige Form des Verses seinen Wert noch erhöhen. Freilich solche Sprüche der Weisheit als höchste Poesie hinstellen, ist unrichtig.

Für die weiteren Unterscheidungen — z. B. des Naiven, des Sentimentalen, des Komischen, Klassischen, Romantischen u. s. w. — in der Lyrik fehlt hier der Raum. Auch müssen wir uns versagen, in die Gegenwart zu greifen, um an ihren Sängern und Dichtern die lyrischen Richtungen und Bestrebungen unserer Zeit zu zeigen; die großen Erschütterungen und Umwälzungen des geistigen und sozialen Lebens machen sich auch darin bemerkbar.

Die deutsche Lyrik blüht noch; es hat damit keine Not. Mag auch der Bruch mit so manchen früheren idealen Anschauungen schmerzlich empfunden werden und der Durchbruch durch den Sturm und Drang der unklar aufgewühlten Gegenwart noch so schwer sein — unser Volk ist im großen ganzen

ja frisch und tief empfindend und wird die Ausschreitungen und Uebertreibungen, die stets mit neuen Bestrebungen verbunden sind, überwinden. Seien wir nur als Volk tüchtig und nach Hohem strebend: um schöne Lyrik brauchen wir Deutsche dann nicht zu sorgen.

---

## 4. Das Drama.

> Denn der Zweck des Schauspiels war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.
>
> Shakespeare, Hamlet.

Aus den Reichen der dichterischen Erzählung und Empfindungen treten wir in die Kreise der Kunst, die uns den Menschen als in wirklicher, gegenwärtiger Handlung zeigt.

Im Drama (δρᾶμα = Handlung) wird eine den besonderen, näher darzulegenden Anforderungen der Kunst gemäße, die Phantasie erfüllende, bedeutende Handlung unmittelbar in der Art des wirklichen Geschehens, ohne Vermittlung eines Erzählers wie im Epos, dargestellt. Schon die Lyrik zeigte Unmittelbarkeit im Ausdruck und sie leitet insoweit zum Drama über. Aber aus ihrer subjektiven Gefühlswelt und deren eigentümlicher Konzentration und Stimmung führt uns das Drama wieder in das volle, vom Gefühl zur That übergehende Leben. Das Drama weitet sich nicht nach dem Umfang des Epos hin in dessen die ganze Außenwelt schön darlegende Breite, sondern nach einer ihm eigentümlichen Tiefe, hier gebundener, dort freier, hier schwächer, dort mächtiger. In einer Art faßt es Epos und Lyrik zusammen, gegen jedes einbüßend, gegen jedes wieder gewinnend.

Mit Aristoteles (citierte Stellen ohne weitere Angabe des Autors sind immer aus der Poetik des Aristoteles genommen) setzen wir, auf das beim Epos Gesagte zurückweisend, für das Drama ganz allgemein genommen denselben Inhalt wie für das Epos: eine durch menschliche Handlung sich gestaltende Begebenheit. Auch Darstellungen anderer Art und von anderen Begebenheiten sind möglich, stehen aber niedriger oder fallen aus der Dichtung. Deren Ausdruck ist die Sprache. Es folgt daraus, daß alles dramatische Geschehen, welches nicht durch die Sprache begriffen ist, aus der

Dichtung fällt und uns hier nicht angeht. So z. B. die Pantomime, in welcher Menschen handeln, aber nicht sprechen, und Aufführungen von Begebenheiten durch bloße Schaustellungen, Dekorationseffekte u. dergl. Das Geschehen im Drama muß der Art sein, daß es in der Dichtung enthalten ist und durch sie Ausdruck findet. Reine Dichtung — bloßes Reden — ohne Handlung, z. B. daß nur erzählt wird oder einer oder mehrere lyrisch ihr Gefühl ausdrücken, widerspricht gleichfalls der Grundforderung des Dramas, daß es eine Handlung zeige, wonach es auch seinen Namen führt. Eine lyrische Hin- und Widerrede zwischen zwei Personen braucht an sich keine Handlung mit sich zu führen und ist dann nicht dramatisch, sondern eben ein lyrisches Wechselgespräch. Ebenso ist — wie es dramatisch unfertige Zeiten wirklich zeigen — ein unorganischer Wechsel zwischen Erzählung oder lyrischem Gefühlsausdruck und Handlung erst eine niedere Vorstufe der Kunst, welche in allem innere geistige, lebensvolle Verbindung voraussetzt. Wird im Drama also einerseits Poesie, Sprache, andererseits Handlung gefordert, so versteht sich, daß beide im lebensvollen Zusammenhang mit einander stehen müssen und Wort und That in geistiger Verkettung und Folge ineinander greifen. Vom ersten Wort des Dramas bis zur letzten That muß diese lebendige Verbindung und Ableitung stattfinden. Da das Wort der Ausdruck der inneren Anschauungen und Empfindungen, kurz zusammengefaßt des Charakters ist, so wird That und Charakter miteinander zu stimmen haben, d. h. von einander abhängig sein.

Das Epos wird erzählt. Das Drama wird von handelnden Personen in seinem unmittelbaren, aus der Gegenwart in die unbekannte Zukunft hineinführenden Werden dargestellt. Man sieht in ihm nicht mehr durch das Medium einer Mittelperson, sondern direkt aus Aktion und Reaktion sich das Werden entwickeln. Die wichtigsten Folgerungen ergeben sich aus dieser Form.

Im Epos war ein Erzähler, welcher — mochte er auch auf eine Zukunft verweisen — die Begebenheit als eine vergangene übersah und deshalb schon von Anfang an aus seiner Kenntnis des Ausgangs Aufschluß geben konnte. Seine genaue Bekanntschaft mit allem zur mitgeteilten Geschichte gehörigen wird vorausgesetzt. Er umfaßt und erzählt die ganze Thatsache mit allem örtlichen und zeitlichen Zubehör, wo derselbe wichtig ist und dann als vollwichtigen Teil seiner Erzählung. Er darf Winke, Warnungen vor falschen Folgerungen, kann Aufklärungen geben. Er schaltet mit dem Stoffe, insoweit er das eine nur im Flug anführen, das andere in seiner ganzen Ausführlichkeit erzählen kann, mit aller Breite, welche das Interesse

zuläßt, nach den verschiedensten Umständen und Nebensachen. Er behält alles in seiner Hand. Er kann vor- und rückwärts greifen, das Spätere zuerst erzählen, das Frühere nachträglich einschalten.

Wie anders im Drama! Der Dichter hat sich nach einer Seite hin unendlich frei gemacht, nach der andern dadurch wieder beschränkt. Er hat sich in alle handelnden Personen vervielfacht, sich selbst aber damit geopfert. Er ist im Drama verschwunden und kann als eigene Person kein Wort mehr sagen; das dramatische Werk hat er ganz von sich abgelöst. Ja, wie in der richtigen Fiktion für dieses kein Dichter mehr vorhanden ist, wenn es in Wirksamkeit tritt, so auch kein Zuhörer (und Zuschauer), auf den irgendwie Bezug genommen und dem etwas klar gemacht werden müßte. Das dramatisch Dargestellte ist eine Welt für sich und muß in sich wahr und künstlerisch verständlich sein. Alles, was einer außerhalb der Handlung liegenden und sich nicht aus ihr ergebenden Erklärung bedarf, ist im Drama unstatthaft.

Begebenheiten, welche aus irgend einem Grunde, wegen ihrer Verwicklung, Größe, Dunkelheit u. s. w., ohne solche Nachhilfen und Ergänzungen — denen der Epiker so leicht gerecht werden kann — nicht klar dargestellt werden, oder auch nur schwerfällig im Drama selbst durch die handelnden Personen, etwa durch deren Erzählungen, Erklärungen, Schilderungen u. s. w. bewältigt werden können, sind dramatisch ungeeignet. Nur dramatische Unfertigkeit — nachgeahmt oder nachgeäfft, wenn die Altertümlichkeit solcher Form kopiert oder aus Bequemlichkeit benutzt wird, — gestattet sich direkte Nachhilfe für den Hörer und Zuschauer; die freier sich bewegende Komik überspringt zuweilen, den darin liegenden komischen Widerspruch selbst komisch benutzend, die dramatische Fiktion und wendet sich, wie z. B. in der Parabase, direkt aus der Darstellung heraus an das Publikum. Ernst dramatische Kunst thut dies nicht. — Die Unterschiede zwischen Epos und Drama hinsichtlich der engeren Wahl des Stoffs und seiner Behandlung sind nach dieser Seite hin klar.

Im Drama wird also eine, die Phantasie erfüllende, durch menschliche Handlungen sich gestaltende bedeutende Begebenheit unmittelbar in der Art ihres wirklichen Geschehens durch handelnde Personen in schöner poetischer Kunstbildung dargestellt.

Handelnde Personen allein die Träger des Dramas! Der Dichter ganz zurückgetreten! Die epische Verbindung, welche er gab, aufgehoben, und dadurch die ganze Fassung gewandelt! Man streiche in den dramatisch be-

lebtesten Stellen eines Epos die Worte des Erzählers und stelle die gegebenen Reden nebeneinander — es bleibt dramatische Rede, aber es wird kein Drama daraus.

Wie wir durch die Art der Darstellung aus der oben beredeten Weite des Epos hinsichtlich der Außenwelt poetisch enger begrenzt werden, ist leicht zu sehen. Der Epiker ist so ganz frei, weil er nur für die Phantasie erzählt; das Drama drängt seiner Natur nach zur wirklichen Darstellung; nun ist überall Begrenzung! Der Dichter ist an die Bühnendarstellung und den Schauspieler gebunden; tausenderlei außerhalb seiner eigentlichen Kunst Liegendes ist von ihm zu berücksichtigen und ist zu überwinden. Er, der Freie, macht sich abhängig von Menschen und Dingen, wenn auch nur in der Art, daß er sie, die er zu seiner Kunst gebraucht, beherrschen muß. Dann — wie hat er sich sonst beschränkt! Wo bleibt die Natur, die Tierwelt? Wie alles das bewältigen, was uns die Phantasie allein so geschwind vorstellte, nach Größe oder Kleinheit des Raums und der Zeit? Sobald wir mit dem wirklichen Auge, nicht bloß mehr mit dem der Phantasie sehen, so wird alles durch die Wirklichkeit in einer Weise bedingt, von der im Epos keine Ahnung war. Der wirkliche Schauplatz vor allem! Der Ort, wo die Handlung vor sich geht! Der Epiker erzählte davon; in der dramatischen Aufführung muß er gegeben sein. Der Dichter setzt ihn voraus; er bestimmt ihn genau und läßt nach seiner Angabe andere Künste und Handwerke den Schein der Oertlichkeit geben (scenische Einrichtung, Dekoration 2c.). Er muß sie so genau vor seinem geistigen Blick haben, wie der Epiker; nur dann kann er richtig und ohne Wirrung die Handlung dichterisch beherrschen. Aber das ganze Bild der Oertlichkeit selbst poetisch zu verarbeiten, wie der Epiker es kann, davor warnt ihn der sinnliche Vergleich des Gesagten mit der etwa durch die Malerei und durch Nebenkünste gegebenen, im Schein dargestellten Wirklichkeit. Es stellt sich ferner der große Unterschied vom Epos heraus, insofern dieses jede mögliche und unmögliche Thätigkeit uns in wenigen Worten vergegenwärtigen kann und nur mit dem Worte wirkend Zeit und Ort gar nicht zu berücksichtigen braucht. Es erzählt uns z. B. in wenigen Versen, daß der Held tagelang im Meer herumschwimmt, wie er weite Reisen macht, ein Stück Land bearbeitet, Hunderte von Gegnern erschlägt u. s. w. Die werdende dramatische Handlung aber ist, soweit sie zur Ausführung kommt, ganz bestimmt an Ort und Zeit gebunden. Was wir sehen, muß in seiner Art möglich sein oder gemacht werden; was für das Epos höchst einfach ist, wird bei der sichtbaren Ausführung, wo nicht bloß die Phantasie

arbeitet, sondern die Sinne wirksam werden, leicht zum Unsinn. Die Zauberstücke, die aber deswegen immer durch das Komische ihren Widerspruch heiter auflösen müssen und mancherlei niedere dramatische Arten, welche auf die epische Schaulust im Drama spekulieren, suchen zwar auch solche nur dem Epos zustehende Begebenheiten zu verwerten; in die Aufführung des höheren Dramas gehören sie nicht hinein oder dürfen doch nur nebensächlich erscheinen. Alle äußeren Verhältnisse, die nicht im Menschen ihren Ausdruck finden, geben nur einen Rahmen für das Menschengemälde, oder sie sind durch Erzählungen in die Handlung einzuschieben. In Shakespeares Sturm befinden wir uns auf dem Schiffe; in den Gesprächen und dem Treiben der Menschen kommt uns das zum vollen Bewußtsein. Den Untergang des Schiffes, das Schwimmen der Schiffbrüchigen hören wir nur erzählen; nur in einem Zauberstück oder einer Posse dürfen wir etwa einen Schwimmer in den Wogen dargestellt sehen.

Daß der Dramatiker uns nicht so außergewöhnliche Personen in Bezug auf körperliche Kraft, Schönheit, auf Aeußeres überhaupt, vorzuführen vermag, wie der Epiker, folgt ebenso aus der Natur der Sache. Wenn uns der Erzähler einen übermenschlichen Helden schildert, der zwanzig ihn angreifende Männer erschlägt, so ist das in der Phantasie ein ganz ander Ding, als wenn wir die zwanzig Männer den Kampf auf der Bühne gegen einen aufführen sehen, der in seiner leibhaftigen Größe, Breite der Schultern rc. vor uns steht und uns seine Fechtergeschicklichkeit zeigen soll. Die Gefahr liegt nahe, daß uns solche Heldenthat sehr spaßhaft und wunderlich vorkomme. Alles was uns aber stören und an der Wahrheit des dramatisch Vorgeführten zweifeln lassen könnte, hat der Dichter so viel wie möglich zu vermeiden. Aehnlich, wo es sich etwa um eine überwältigende Schönheit handelt. Wir stellen uns das Höchste von griechischer Schönheit unter der Helena des Homer vor. Wenn wir aber eine Helena auf der Bühne erscheinen sehen, dann werden wir sogleich Kritik üben. Möglicherweise hat sie eine außergewöhnliche Schönheit als Vertreterin gefunden, aber der Dichter wird sich niemals gänzlich darauf verlassen können und begeht einen dramatischen Verstoß, sofern er auf eine derartige Außergewöhnlichkeit rechnet. Frei darf er nur die Kräfte verwenden, bei denen wir ihn nicht so kontrollieren können. Er wird also darauf hingewiesen, sich mehr auf die innerlichen, somit hauptsächlich auf die geistigen Eigenschaften, ihren Ausfluß und ihren Ausdruck in der Erscheinung zu richten. Man sieht, wie wir auf den Charakter der Personen hingeführt werden, welche in dem Ausdruck ihrer Anschauung und Empfindung,

dann aber besonders im Ausdruck des Willens, der auf ein Objekt sich richtet, darzustellen sind.

Das Drama stellt eine Handlung durch handelnde Personen dar. Diese Handlung als Gesamtbegebenheit wollen wir mit Aristoteles die Fabel des Stückes nennen. Diese Fabel ist als Ganzes die Hauptsache, ist das Erste. Sie gibt gerade wie im Epos die Einheit. „Daher sind die Thatsachen und die Fabel der Endzweck der tragischen Darstellung; der Endzweck aber ist in allem das Höchste: der Grundbestandteil also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel; das Zweite darin aber sind die Charaktere." Die That folgt aus dem Willen; dieser ist bedingt durch die ganze geistige Beschaffenheit des Menschen, durch seinen Charakter. Wenn der Dichter also von der That ausgeht, um unumstößlich die Einheit und innere Wahrheit für seine Dichtung zu haben, so ist der Verlauf des Stückes, so wie er es nun sich entwickeln läßt und wie es der Zuschauer sieht, der, daß aus den Charakteren sich die Handlung entwickelt. Für das Publikum werden also die Charaktere, der Entwicklung und Wirklichkeit gemäß, den Ausgangspunkt bilden. Ist die Handlung dramatisch schön, so liegt darin, daß den Charakteren Gelegenheit gegeben ist, sich schön zu zeigen, wozu die geeigneten Situationen gehören. Es scheitern nun so viele dramatische Dichter daran, daß sie diesen Zusammenhang nicht begreifen, nicht das Ganze ins Auge fassen, sondern nur das Einzelne. Dem Germanen in seiner Freude an der Individualität liegt im allgemeinen nahe, sich in diese zu vertiefen und die dramatische Aufgabe darin zu finden, Charaktere von Menschen zu zeichnen und psychologische Zergliederungen zu geben, dagegen die frische vorwärtsführende Handlung zu vernachlässigen und sie durch das Verweilen in den Charakteren schleppend zu machen, womit ein plumpes Vorwärtsführen der Handlung, wegen des geringeren Gewichts, das darauf gelegt wird, häufig zusammenhängt. Dem Romanen und seinem scharfen, hastigeren Geiste sagt dagegen durchschnittlich mehr die Verwicklung und Lösung der Handlung, also besonders die Situation, zu, worüber er die Charakterzeichnung oft vernachlässigt oder mit Typen sich begnügt. Wo er von der Situation und ihrer feinen Ausführung sich abwendet, fällt er leicht in den Fehler einer mehr breiten rhetorischen als tiefen Charakterschilderung. Schon Aristoteles weist darauf hin, wie gefährlich es ist, die Handlung über die Charakteristik zu vernachlässigen: „Ueberdies kann es eine Tragödie ohne Handlung nicht geben, wohl aber ohne individuelle Charaktere ... wenn jemand in einem fort charakterschildernde Reden und wohl geschaffene Gespräche und geistreiche Gedanken

vortragen wollte, so wird er doch nicht das hervorbringen, was die Wirkung der Tragödie sein sollte; vielmehr wird dazu weit eher eine Tragödie im stande sein, in welcher diese Stücke zwar weit unvollkommener sind, die aber eine rechte Fabel und Verknüpfung der Thatsachen darbietet.“ Er vergleicht Charakterschilderung ohne Handlung mit Farben ohne Zeichnung; „wenn jemand nämlich die schönsten Farben ohne Zeichnung auftrüge, so würde er damit kein solches Wohlgefallen erregen, als wenn er ein Bild nur mit Kreide zeichnete.“ Die Handlung könnten wir auch mit der lebendigen Melodie vergleichen, wenn wir hier die Musik zur Vergleichung heranziehen sollten. Aristoteles betont noch weiterhin, daß der Dichter mehr in die Fabel seinen Dichterberuf setzen müsse, als in die Verse (Diktion).

Wo nun aber die wahre dramatische Verschmelzung hinsichtlich der Handlung und der Handelnden stattfindet, da werden die eigentlichen dramatischen Charaktere ein besonderes Gepräge haben. Sie werden mit ihrem Wollen, verlangend oder abwehrend, in Beziehung zu den Thaten stehen. Ein bloßes Erleiden eines von außen kommenden guten oder üblen Geschicks, wie es das Epos so schön behandeln kann, ein noch so ungestümes und bedeutendes Handeln, welches aber zu der eigentlichen, den Kern des Dramas bildenden Handlung in keiner Beziehung steht, ist undramatisch. Das Wollen und Nichtwollen und die daraus folgende That und die Einwirkung der That auf das weitere Wollen, das wird dramatisch von Wichtigkeit. Darum sind die zu weichen, um Handlung sich gar nicht kümmernden Charaktere sowie die zu starren, harten, unwandelbaren Charaktere, welche wie in überirdischer oder welche in ganz naiver Sicherheit ihren Weg gehen oder in stumpfer Gefühllosigkeit bei allem, was auch aus ihrem Handeln geschehen mag, verharren, als Träger des Dramas ausgeschlossen. Wenn Richard III. nicht von Gewissensbissen gefoltert wäre, wenn Macbeth nicht nach seinen Thaten das Grausen mit sich trüge, wenn er sich über seinen Mord etwa wie ein antiker Held zuweilen im Epos mit einem bitteren, bereuenden Weinen und einer Entsühnung durch einen Priester beruhigen könnte, so wären sie undramatisch. Weder der gefühllose Barbar, die stumpfe Henkerseele, der absolute Bösewicht, der steinharte, grimme Held der nordischen Sage, der echte Vertreter des orientalischen Despotismus, der ruhige Fatalist, der kindlich alles hinnehmende Mensch, der überzeugungssichere Fanatiker sind zu gebrauchen, noch die ganz verschwimmenden Seelen, welche ohne jedes Wollen sich den Einwirkungen anderer hingeben.

Bei einer richtigen Gesamtfassung ergibt sich die Richtigkeit des Ein-

zelnen von selbst. Die interessante, in sich wahre Handlung ist wahr und interessant nach ihren Teilen. Diese auseinander gelegt ergeben wahre und interessante Situationen und Charaktere. Es bedarf keines Wortes, daß der Dichter die genaueste Charakterkenntnis besitzen muß, um aus den Charakteren richtig die Handlung fließen zu lassen. Alles, was auf die Fabel des Stücks keinen Bezug hat, ist auch für dieses ein überflüssiges, bez. störendes ablenkendes, schädliches Beiwerk. Natürlich soll damit nicht jede poetische Arabeske verbannt werden. Die schöne Form wird sich auch darin zeigen, daß nicht etwa bloß das dürre Knochengerüst überall zum Vorschein kommt. Daß ferner die anscheinende Abschweifung oft notwendig, weil charakteristisch ist, ersieht man leicht. So wird der nachdenkliche Mensch in die Betrachtung und Sentenz, der Launige auf heitere Nebendinge, der Traurige immer auf seinen Gram u. s. w. abschweifen.

Als Kunstwerk verlangt das Drama eine ein Ganzes bildende Handlung von bestimmtem Umfang. Folgen wir darin Aristoteles (Kap. 7): „Denn es kann etwas ein Ganzes sein und doch eines bestimmten Umfanges ermangeln. Ein Ganzes ist nämlich etwas, das Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist dasjenige, was an und für sich nicht notwendig ein Vorhergehendes voraussetzt, nach welchem aber seiner Natur nach ein Anderes sein oder werden muß. Ende aber ist umgekehrt dasjenige, was an und für sich die Folge eines Vorhergehenden sein muß, entweder mit Notwendigkeit oder nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, auf was aber weiter nichts folgt. Mitte dagegen ist das, was selber Folge eines Vorhergehenden, und wovon anderes wiederum eine Folge ist. Eine gut angelegte Fabel darf daher weder von jedem beliebigen Punkte anfangen, noch bei jedem beliebigen Punkte endigen, sondern sie muß nach den eben bemerkten Begriffen eingerichtet sein. Und da ferner jedes Schöne, sei es nun gemalte Figur oder irgend ein anderer Gegenstand, das aus mehreren Teilen besteht, in diesen letzteren nicht nur eine gehörige Anordnung darbieten muß, sondern auch nicht jede beliebige Größe haben darf (denn in der rechten Größe und Anordnung liegt die Schönheit), so kann aus diesem Grunde weder ein überaus kleines Gemälde schön sein, weil die Anschauung desselben nicht zur Deutlichkeit gelangen kann, da sie in einem Zeitraum, der sich dem Unmerklichen annähert, vollzogen wird, noch auch ein überaus großes, weil hier die Anschauung nicht zugleich das Ganze umfassen kann, sondern dem Beschauenden die Einheit und Ganzheit bei der Beschauung verloren geht, wie z. B. wenn ein Gemälde 10000 Stadien groß wäre. Wie daher bei leiblichen Gestalten und bei Gemälden

zwar eine gewisse Größe statthaben, diese aber leicht zu überschauen sein muß: so gilt es auch von der Fabel der Tragödie, daß sie zwar einen gewissen Umfang haben, dieser aber leicht zu behalten sein müsse. Allein die Bestimmung der Grenzen des Umfanges in Rücksicht auf die Aufführung und sinnliche Darstellung ist nicht Sache der Kunsttheorie ... Was aber die in der Natur der Sache selbst liegende Grenzbestimmung betrifft, so ist jedesmal die Handlung, je umfassender sie ist, sofern sie dabei überschaulich bleibt, desto schöner in Hinsicht auf den Umfang. Um es ohne Umschweif zu sagen: derjenige Umfang von wahrscheinlich oder notwendig aufeinander folgenden Begebenheiten, in welchem ein Schicksalswechsel aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück vorgehen kann, das ist die ausreichende Bestimmung für den Umfang der Tragödie."

Die Größe des Ganzen richtet sich nach seiner Uebersichtlichkeit, folglich nach der Kraft der Zuschauer und Zuhörer, wie lange diese die Anspannung des Geistes und der Phantasie, welche das Drama von ihnen verlangt, ohne Ermüdung aushalten können. Es kann das Drama als eine einheitliche Handlung nicht an einem beliebigen Punkte abgebrochen werden, sondern ist in einem Zusammenhange vorzuführen. Daß der Zuhörer auch am Ende noch keine Ermüdung verspüren darf, indem sonst dem letzten Teile des in der Zeit sich abspinnenden Werkes großer Schaden zugefügt würde, ist leicht einzusehen. Daß aber innerhalb der ihm zugemessenen Zeit der Dichter die Handlung derartig muß ausführen können, daß sie uns vollständig in ihrem inneren Zusammenhange klar geworden ist, versteht sich ebenso. Danach hat er also wiederum seinen Stoff zu wählen und zu behandeln. Er kann keine Handlung zum Vorwurfe für sein Drama brauchen, welche acht Stunden ununterbrochener Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen würde, während die Zuschauer nach vier Stunden sich ermüdet fühlen. In diesem Falle wäre er genötigt, den Stoff aufzugeben oder in mehrere Teile zu zerlegen, deren jeder aber Selbständigkeit haben müßte, so daß längere Pausen zwischen den einzelnen Abteilungen Ruhepunkte gäben. In unseren Akteinschnitten haben wir im kleinen dasselbe Prinzip, was wir etwa bei Trilogien, die über einen ganzen Tag oder mehrere Tage dauern, im größeren Maßstabe angewendet finden.

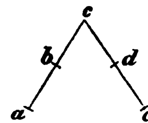
Das Drama verlangt Einheit in der Mannigfaltigkeit. Eine einzige Begebenheit ist nur eine Szene, kein kunstvolles Drama. Die Einheit der einen, werdenden Handlung muß also aus Teilen bestehen, die organisch zusammenwachsend die Einheit bilden; in ihnen muß Uebereinstimmung, Zusammengehörigkeit, Gleichgewicht u. s. w., aber auch der richtige Wechsel

herrschen, damit die Mannigfaltigkeit uns erfreue und nicht übermäßige Einheit eintönig werde. Für den Wechsel können wir auf des Aristoteles soeben angeführte Worte verweisen. Der größte derartige, das Ganze beherrschende Wechsel im Drama wird ein Uebergang vom Glück zum Unglück oder vom Unglück zum Glück sein. Sodann wird Wechsel durch die Verschiedenartigkeit der Teile eintreten, also verschiedene Personen, z. B.: Mann und Weib, Jung und Alt, Kühne und Feige, Starke und Schwache, Gute und Böse, die sich in verschiedenen Situationen zeigen, wodurch sich in Sprache, Absichten, Bestrebungen, Leiden und Handeln aller Persönlichkeiten eine unendliche Mannigfaltigkeit ergibt. Lauter Gute, lauter Böse u. s. w., lauter Männer, Weiber, Greise, Jünglinge in einem Drama werden es, trotz der inneren Verschiedenheit, die noch walten kann, in die Gefahr bringen, eintönig zu erscheinen. Dasselbe mit den Absichten. Eine einzige Absicht, ein einziger Wille, Zweck ist eintönig. Mindestens der Wechsel von Streben und Gegenstreben wird erfordert, mindestens zwei Kräfte müssen gegeneinander wirken. Je reicher der Wechsel, die Mannigfaltigkeit ist, ohne der Einheit zu schaden, desto besser. Die ganz einfachen Fabeln sind daher weniger entsprechend als die „verwickelten". Sobald aber die Einheit gestört, das Ganze weniger übersichtlich, weil zu verwickelt und verworren wird, sobald das Bestreben sich kundgibt, in Einzelheiten zu verfallen, sobald ist Uebermaß eingetreten. Die Geschlossenheit des Dramas und die Harmonie der Teile hat sich ebenso nach allen unseren Anforderungen zu gestalten. Die Fabel darf, „da sie Darstellung einer Handlung ist, nur eine und diese ganz vorstellen, und die Thatsachen, welche Teile derselben sind, müssen auf eine solche Art verbunden sein, daß, wenn ein Teil versetzt oder weggelassen wird, das Ganze auseinander gerissen und zerrüttet wird. Denn was da sein oder auch nicht da sein kann, ohne etwas in der Handlung bemerkbar zu machen, ist gar kein Teil des Ganzen". Zu solchen überflüssigen Einschiebseln gehören die sogenannten Episoden. Deswegen sind nach Aristoteles die episodenreichen Fabeln und Handlungen die schlechtesten.

Was die Ordnung des ganzen Stoffes betrifft, so gelten einfach die oft angeführten Gesetze. Ist er groß, so bedarf er zur Uebersichtlichkeit der schönen Gliederung. Er setzt sich aus mehreren Handlungen — Auftritten, Szenen — zusammen. Ein viel umfassender Stoff zerlegt sich in große Hauptgruppen, Akte, die sich wiederum in sich gliedern. Jede der Hauptgruppen ist wieder mit einer gewissen Selbständigkeit zu behandeln, ähnlich wie jede Gruppe innerhalb eines großen Gemäldes sich aufzubauen hat.

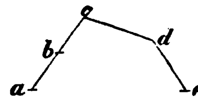
Ueber die Ungleichmäßigkeit der Teilung, das Gegengewicht, die Proportion wurde an seinem Orte gesprochen. Wir lieben auch hier die gleiche Teilung weniger, als die ungleiche. Lebendiger baut sich die Dreiteilung auf als die starrere Zweiteilung, welche gleichsam nur Anfang und Ende, keine Mitte hat. Hier heißt dies: Einleitung, Verwicklung, Auflösung. Für ein größeres Drama ist aus den oft angeführten Gründen die Fünfteilung die beliebteste; sie gibt uns in den fünf Akten eine reiche, bewegte und doch noch zu übersehende Gliederung (die Oper liebt die Dreiteilung; manche Völker gehen in ihren Dramen zur siebenten und höheren Teilung). Wir finden, schon aus der Anforderung, im Drama eine Handlung zu sehen, die sich aus mehreren Handlungen zusammensetzt, das Prinzip der Gipfelung deutlich verlangt. Ein Höhepunkt wird unter solchen Umständen eintreten, zu dem der voraussetzungslose Anfang hinaufführt, und der selbst zum Ende hinabsinkt. Dieser Höhepunkt kann genau in der Mitte liegen, wird aber meistens die genaue Regelmäßigkeit vermeiden. In dem fünfaktigen Stück z. B. fällt der Höhepunkt in den dritten Akt. In ihm aber kann er zu Anfang, in der Mitte, oder, wie gerne geschieht, zu Ende des dritten Aktes liegen. Hierüber, sowie für das Drama überhaupt, verweise ich auf die ausführliche Abhandlung Gustav Freytags: „die Technik des Dramas". Freytag gibt folgende Verbildlichung des Aufbaues.

„*a* Einleitung, *b* Steigerung, *c* Höhepunkt, *d* Fall oder Umkehr, *e* Katastrophe."

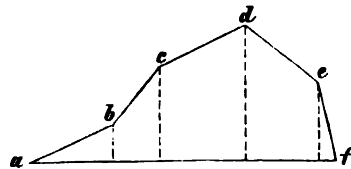



Er stellt Schillers Wallenstein ohne die Piccolomini folgendermaßen dar:

„*c* gibt den Höhepunkt: die erste Aktion des Verrats, z. B. die Verhandlungen mit Wrangel, *cd* Versuche, das Heer zu verführen, *d* Umkehr: das Gewissen der Soldaten empört sich; *e* Katastrophe: Tod Wallensteins."




Die gewöhnliche Weise, die große fünfaktige Tragödie aufzubauen, läßt sich noch besser mit folgender Figur versinnlichen:




Im ersten Akte leitet uns der Dichter in die Handlung ein. Dies kann in der präzisesten Weise geschehen, eine gewisse Ruhe und Ausführlichkeit ist jedoch darin wünschenswert. Im zweiten Akte *bc* kräftiges Aufwärtsstreben der Handlung. Kraft,

Kühnheit muß schon in ihr wirken. Im dritten Akt *c d* steigt sie auf ihren Höhepunkt, zur Peripetie, dem Umschlag. Im vierten Akte *d e* sinkt die Handlung gegen die Katastrophe, gewöhnlich in dem kräftigsten Bemühen des Helden, dem über ihn hereinbrechenden Unglück Stand zu halten. Der fünfte Akt *e f* gibt diese Katastrophe, den starken, kräftig abfallenden Schluß und Abschluß.

Wesen und Erscheinung müssen einander entsprechen. Die innere Wahrheit des Inhalts, die Schönheit des Ausdrucks gelten hier wie in allen Kunstwerken. Sprache also, Form u. s. w. hat zum Inhalte zu stimmen und demselben nach allen Anforderungen des Schönen Ausdruck zu geben, vom Deutlichen, Richtigen an bis zu den Forderungen höchster Art. „Die Güte des sprachlichen Ausdrucks besteht darin, daß er deutlich und doch nicht niedrig sei.“

Was die kunstgemäße Bildung der Sprache im Drama betrifft, so ist über einige ihrer Formen schon gehandelt worden. In Zeiten, wo die Formen verknöchert sind, sehen wir den Künstler ihre Schranken durchbrechen; Ungebundenheit wird gegen die Starrheit gesetzt, bis allmählich eine neue schöne Form wieder gewonnen wird. So sahen wir in der Zeit, wo die dramatische Kunst und Sprache dem starren Zwange verfallen war und sich im Alexandriner dahinquälte, von den kühnen ins entgegengesetzte Extrem greifenden Neuerern, welche eine neue Zeit heraufführen sollten, den Vers gänzlich beiseite geworfen. Die Ordnung des Dramas, sein Aufbau, seine Gliederung in Akte und Scenen galt für hinreichend, um das Kunstwerk erkennen zu lassen. Innerhalb dieser größeren Ordnung keine andere mehr! Wahrheit nach der Natur wurde die Losung. Wie in Wirklichkeit sollte die Rede sich ergehen. Diese Charaktere, welche den Formalismus, die Versteifung und Verzopfung des Lebens bekämpften, sollten nicht in einer gemachten Sprache sprechen, wofür man die Verse anzusehen gewohnt war, welche von Versmachern so lange Zeit geschmiedet, nicht von Dichtern gedichtet waren. Lessings Sara Sampson, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Goethes Götz von Berlichingen, Clavigo, Egmont, Schillers mächtige Erstlingsdramen u. a. sind in Prosa geschrieben. Naturalismus wog vor. (Sturm und Drang leistete Unglaubliches in Rohem und Schrecklichem, trotz Zolas. Und das auch im Drama.) Aber sowie in diesen Männern, namentlich in Goethe und Schiller das ideale Kunststreben siegte, sobald griffen sie zum Vers. Sie wählten nach dem Vorbild der Engländer den (in der Cäsur freien) fünffüßigen Jambus, dessen Vortrefflichkeit für die bewegte Rede wir bei den Versmaßen

hervorgehoben haben. Seitdem steht der fünffüßige Jambus als Gesprächsvers bei uns fest. Der Inhalt bedingt den Stil. Idealer Inhalt bedarf idealer Form. Natürlich wird naturalistische Lebensdarstellung nicht den Vers vertragen, sondern Prosa verlangen. Da wo der Dichter höhere und niedere Kreise miteinander wechseln läßt oder Personen aus ihnen durcheinander gebraucht, läßt er wohl einen Wechsel zwischen Vers und Prosa eintreten. So z. B. Shakespeare, der seinen edlen Personen Verse, seinen Clowns und Leuten aus niederm Volk Prosa gibt. Es gilt hier dasselbe, was von dem Uebergange der Sprache in Gesang früher bemerkt worden. Dort wo die Verssprache scharf, lebendig, in ihrer Kürze, in ihrer ganzen Behandlung realistisch an das Leben erinnernd ist, wird sie in Prosa übergehen können, ohne daß eine Disharmonie eintritt. Shakespeares Figuren sind alle wie aus dem Leben gegriffen und ihre Sprache ist ihnen angemessen. Sein Heinrich V, sein Hamlet mögen nicht bloß Prosa anhören, sondern auch selber in prosaische Rede fallen. Wenn aber Schillers Jungfrau von Orleans oder Goethes Iphigenie plötzlich dasselbe thäten, wäre es ein ander Ding. Der getragene Charakter mit getragener Sprache in Versen wechselt und steigert sich nötigenfalls in Gesang. Was in dem antiken Drama kein Bruch war, weil allgemeinere Charaktere, hohe, ausgebildete Diktion darin herrschten: der Uebergang von der Rede in Gesang, das würde in einem Drama mit individuellen Charakteren, möglichst der gewöhnlichen Sprache angepaßten Versen, möglichst natürlicher Aktion u. s. w. eine unausstehliche Disharmonie erzeugen. Und während in diesem Prosa gebraucht sein darf, ist sie in jenem undenkbar. Die griechischen Tragiker handelten richtig und die großen englischen Tragiker ebenfalls. Sie hatten Stilgefühl. Stil aber besteht nicht in absoluter Einförmigkeit. Jeder derartige Uebergang in der Kunst muß richtig vermittelt sein.

Es ist leicht zu sehen, daß der Stoff eine bedeutende Einwirkung auf die Behandlung haben muß. Wählt der Dichter Mythe oder Sage, denen allgemeine Ideen, dichterisch verkörpert, zum Grunde liegen, so wird auch eine allgemeine Behandlung, also typische Charaktere, geboten sein. Ganz in derselben Weise wird der Dichter sich in der Allgemeinheit halten müssen, wo er uns eine typische Verkörperung eines Standes, einer Menschenklasse u. s. w. vorführt, etwa den Schneider oder Schmied, den Geizigen oder lüsternen Frömmler, den echten Aristokraten oder den Mann des Volks, den Franzosen oder den Engländer u. s. w. Ein allgemein menschlich gefaßter Oedipus und eine Personifizierung etwa des Geizes verlangen beide aus innerer Notwendigkeit typische Behandlung.

Wenn der Dichter nun aber eine scharf sich aus dem Allgemeinen loslösende Persönlichkeit wählt, etwa eine historisch genau bestimmte, welche keine Allgemeinheit, sondern vor allem sich selbst repräsentiert und nur durch ihre innere Wahrheit mit dem Allgemeinen zusammenhängt, dann hat er in ihr auch nicht etwa ein allgemeines Menschenlos zu schildern, sondern das ihr eigentümliche Schicksal. Und er kann und darf dies nicht in allgemeinen Zügen, sondern wird das Ganze individueller zu behandeln haben. Man sehe nur, wie die eigenartige Figur der Antigone des Sophokles zu einer an die moderne Weise streifenden Behandlung drängt, wie die allgemeinen Personifizierungen einer edlen Jünglingsnatur und einer Jungfrau gleich zu einer seltsam abstechenden Behandlung dieser Partien im Wallenstein führen. Daß der Dichter es zu vermeiden hat, das Allgemeine und das Besondere kraß nebeneinander zu stellen, daß dadurch keine Verschmelzung erzielt wird, sondern eine Disharmonie kaum zu umgehen ist, ist deutlich. Der Kontrast ist auch hier wirksam, doch muß Stileinheit bewahrt bleiben.

Weiter ist leicht zu sehen, daß der Dichter nicht so viele typische Figuren nebeneinander stellen darf, als er uns individuelle vorführen kann. Jene werden uns leichter leblos, flach erscheinen. Je mehr Figuren, desto größere Eigenartigkeit wird verlangt. Ein Drama mit zwanzig, dreißig oder vierzig typischen Charakteren wird einen unüberwindlich öden, maskenhaften Eindruck machen. Ein Drama mit drei oder vier Personen, einen gewaltigen, allgemeinmenschlichen Stoff behandelnd, wird keine Spezialität der wenigen, darin handelnden Personen dulden. Sie werden Träger des Allgemeinen sein, für ganze Arten stehen müssen. Gewicht der einzelnen wird zu ersetzen haben, was an Vielheit fehlt.

Je besonderer der Inhalt des Dramas, desto mehr Ereignisse, Träger der Handlung u. s. w. sind also nötig, die Besonderheit ins rechte Licht zu setzen. Wer den Wallenstein dramatisch behandeln will, bedarf, um einen richtigen ästhetischen Zusammenhang zu geben, einer Menge Ereignisse und Personen. Andernfalls würde der Dichter nur eine Szene aus dem Leben Wallensteins oder doch nicht die geschichtliche Persönlichkeit geben können. Um zwei feindliche Brüder zu zeigen, braucht der Dichter nicht viele Figuren oder Ereignisse in Bewegung zu setzen. Die beiden Brüder und ein Objekt ihres Zwistes genügen nötigenfalls für diesen allgemeinen Inhalt. Je mehr Figuren und Handlungen nun aber der Dichter gebraucht, desto mehr ist er wieder gezwungen, sich mit seinem Stoffe auszubreiten. Zwanzig oder dreißig handelnde, thätig eingreifende Personen lassen sich nicht auf einen Punkt zu-

sammendrängen; sie würden sich nur im Wege stehen. Der Dichter muß sie so über mehrere Ereignisse verteilen, daß sie zwar alle zusammen handeln und ihre Handlungen sich in einem Höhepunkt gipfeln, daß sie aber nirgends durch ihre Vielheit verwirrend erscheinen. Wo nur wenige Personen verwendet werden, wird im Gegenteil sich die Handlung zusammenzuziehen haben. Statt der Vielheit in der Handlung wird hier durch die geringe Zahl auch eine Beschränkung der Handlung geboten, möglichenfalls nur der Höhepunkt derselben gegeben.

Man vergleiche das Drama eines Aeschylus mit dem eines Shakespeare. Sie sind beide in ihrer Weise gleich richtig, jenes in seiner Allgemeinheit, dieses in der individuellen Auffassung und Behandlung. Als einen Versuch, diese Extreme zu verbinden, ohne von der einen oder andern viel zu opfern, kann man, unter anderen, Schillers Jungfrau von Orleans ansehen. Der Dichter gibt darin eine viel umfassende Handlung, viele Personen und bleibt doch mehr in der Allgemeinheit, als daß er scharfe, individuelle Charaktere zeichnete, wie sie seine Jugendwerke haben. Nach dem Gesagten mag man auch Schillers Vorschlag betreffs des Chors in der Braut von Messina beurteilen, für welchen er anstatt zweier Chorführer und des Gesanges sieben Sprecher vorschlägt. Der Gesang hat an sich schon etwas Allgemeines; jeder Halbchor steht nur für eine Person. Wenn die Chöre nun aber in vier und drei Sprecher aufgeteilt werden, so werden diese Sieben auf der Bühne trotz der wundervollen Dinge, welche sie sagen, einen unlebendigen Eindruck machen. Sieben Ritter ohne scharfe Persönlichkeit, von denen der eine ganz gut sagen könnte, was der andere sagt! Wir werden ihnen als Persönlichkeiten kein Interesse abgewinnen können. Wozu dann aber so viele Sprecher gebrauchen. Dafür sieht der Zuschauer keinen Grund, und infolge dessen wird es schwierig sein, unter solchen Umständen einen voll-lebendigen Eindruck zu gewinnen.

Den Inhalt für das Drama gibt das unübersehbare Menschenleben. Von den niederen Erscheinungen an, mit denen nur das Komische versöhnen kann, bis hinauf zu den höchsten, zu übermenschlichen Bestrebungen, in welchen der Mensch die Gottheit, die ganze Welt zu erfassen, zu ergründen sucht, worin sein Geist mit den ewigen, unerklärbaren Mächten ringt, und hinab bis in die Tiefen des Bösen. Hier taumelt der betrunkene Kesselflicker auf die Bühne. Dort ist Prometheus! Der Titane am Kaukasus, von Kraft und Gewalt angeschmiedet, im Kampfe mit dem Herrscher der Götter und der Welt, umwogt von den Okeaniden! Hier ist eine Kaffeegesellschaft der Inbegriff aller Glück-

seligkeit, dort ist das Leben ein Traum! Hier schreiten nüchterne Intriganten über die Bühne, denen das Nicken eines Königs das Höchste ist, dort ringt Faust, der erkennen will, was die Welt in ihrem Innersten zusammenhält, der getreue Knecht des Ewigen, an den der Versucher herantritt, daß er das Weh der Erden zu allen Geistesqualen erdulden muß. Hier spottet in grandioser Satire ein Aristophanes, dort redet der weihevolle Sophokles. Hier ist die Welt in einem Kaufmannsstübchen beschlossen, wo zwei neue Kunden in der Woche ein Ereignis sind, dort wird gewürfelt um Länder und Reiche und Weltherrschaft. Hier wird ein fader Geselle verlacht; dort mordet Macbeth. „Der Natur den Spiegel vorhalten, der Tugend ihre wahren Züge, dem Laster sein rechtes Abbild, dem Jahrhundert und der Zeit ihres Wesens Gestalt und Ausdruck zeigen“ das ist, wie Shakespeare sagt, die Aufgabe des Dramas. Wir sehen in ihm in das Innere der Menschen; sie legen uns das Getriebe ihrer Seele und Handlungen vor. Wir sehen damit in den Menschen das wahre Wesen der Zeit.

Nach allgemeinen Uebersichten kann man das Drama verschiedentlich in Bezug auf den Inhalt ordnen. Aristoteles wählt (in seinem 2. Kap. der Poetik) die Charaktere der handelnden Personen; entweder sind im Drama bessere handelnd als zu unsern Zeiten, oder eben solche, oder schlechtere, oder man kann sagen: idealisierte, gewöhnliche und niedere Personen. Um die niederen Persönlichkeiten erträglich zu machen, wird man des Komischen bedürfen; auch die gewöhnlichen Charaktere wird man gern durch Komik erfreulicher machen. „Gerade in dieser Verschiedenheit liegt auch der Unterschied zwischen der Tragödie und Komödie, indem die letzte niedrige, die erstere aber vorzüglichere Personen darzustellen bezweckt als sie jetzt gewöhnlich sind.“

Eine andere Teilung wird sich ergeben, wenn man das Stück darauf ansieht, was in ihm besonders hervortritt: die Situation, resp. die Gesamthandlung oder die Charaktere und ihre Leidenschaften; wir bekommen dann das geschichtliche Drama, das Verwicklungs-, Intriguenstück u. dgl. Andererseits das Charakterdrama. Es läßt sich ferner unterscheiden, je nachdem ein ernster Grundton durch das Drama geht oder ein idyllisch-friedlicher, ein heiterer, oder ein komischer, possenhafter u. s. w. Die Charaktere werden damit in innigster Verbindung stehen und diese Unterscheidung wird sich mit derjenigen nach den Charakteren durchschnittlich vereinigen.

Am bestimmendsten für unsere Auffassung ist in einem Drama der Ausgang. Heiter, komisch, beruhigend, traurig, traurig-erschütternd? Welche Gefühle nehmen wir mit? In welche Zukunft sehen wir hinein?

Verschiedenheiten des Dramas ergeben sich ferner, je nachdem es ausschließlich gesprochen, deklamiert, gesungen oder von Musik begleitet wird oder nicht, oder Sprechen und Singen wechselt. Das griechische Drama ging aus von Gesang, Musik und Tanz, doch überwog bald der gesprochene Dialog und gestaltete sich daraus das eigentliche Drama. Unsere Oper wurde gebildet, indem man das ganze Drama wieder in Gesang auflöste — und zwar zuerst in Italien in Nachahmung der antiken Dramen. Damit wird die Oper zum Lyrischen hinübergeführt und bildet ein dramatisch-lyrisches Mischstück, mit allen Schwächen, welche den Mischarten anhaften. Bekommt die Instrumentalmusik darauf besonderen Einfluß, so wird die Vermischung noch größer. Es kann daher in einer Oper das Dramatische nur eine untergeordnete Stelle einnehmen. Weder als eigentliches Drama noch als eigentliche Lyrik wird sie zuhöchst stehen; in einzelnen dramatischen und lyrischen Szenen wird sie ihre Triumphe feiern. Im gewöhnlichen Singspiel finden wir Rede und Gesang untermischt (siehe oben: Musik); bei den Kantaten, Oratorien u. s. w. ist dramatische Fassung, doch wird die Aufführung ganz auf den Gesang allein verlegt. Nur die Stimmen der Sänger kommen dabei in Betracht; jede handelnde Darstellung fällt fort. So können solche lyrisch-dramatische Gesangstücke sich freier bewegen und sind andererseits wieder durch ihre Eigentümlichkeit gebunden. Das Melodrama verbindet Rede mit Musik, indem es zuweilen jene von dieser getragen werden läßt, zuweilen beide abwechseln läßt und in solcher Weise die Handlung weiterführt. (Im Egmont der Schluß.)

Ein kurzer Ueberblick über die geschichtliche Entwicklung des Dramas wird in mancher Beziehung das Verständnis desselben erleichtern. Wir übergehen hier die dramatischen Dichtungen des Orients (z. B. das hohe Lied der Juden; auch Hiob ist dahin zu rechnen), und die dramatischen Aufzüge und Handlungen verschiedener Kulte (z. B. des Adonisfestes), welche für das Drama von keiner Wichtigkeit geworden sind. Die griechische Tragödie und Komödie nahmen ihren Ursprung von den Bacchischen Festen. Aus dem Dithyrambus gestaltete sich die Tragödie; aus den Lustbarkeiten des heiteren Tollens und Scherzens der Winzer die Komödie. An die Weihegesänge zu Ehren der Gottheit wurde eine Handlung geknüpft und dargestellt. Zum Chor und dessen Tanz kam das Wort und die mimische Darstellung des Redenden. Feierlicher, gottesdienstlicher Brauch, Gesang, der das Göttliche verherrlichte, war der Ausgangspunkt. Erst allmählich kam das eigentliche Drama zur Gleichberechtigung. Die Wahl des Stoffes wurde dadurch beeinflußt; der Dichter war auf Mythus und Sage, dem Mythus des Gottes entsprechend,

hingewiesen. Das Ganze war ein religiöser Akt, der unter der Obhut des Staates bei der Aufführung stand, wie andere religiöse Bräuche auch. Die Darstellung von Heroen und Göttern mußte darauf führen, ihre Gestalten besonders auszuzeichnen durch Größe und sonstige äußere Erscheinung; daß so wenige Schauspieler agierten, die sich in die Rollen teilen mußten, machte, ganz abgesehen von dem künstlerischen Schein, der die naturalistische Nachahmung verschmähte, mit welcher Gesang, Musik und Tanz doch nicht stimmte, besondere Ausstattung wünschenswert. So ward Kothurn und Maske eingeführt. Zu all diesem — Gesang, Fabel, heroischen Personen, Götterfeier, Masken u. s. w. — paßte keine individuelle Behandlung der Charaktere; diese, die Sprache, der ganze Stil hielten sich auf einer über gewöhnliche Menschlichkeit hinausgehenden Höhe, gingen damit aber auch auf das Typische, Allgemeine. Diese typischen Gestalten waren nicht die Kinder der leichten, beweglichen Gegenwart. Was sie sprachen, war nicht das Geschwätz des Marktes, was sie empfanden, huschte nicht durch die Herzen und zuckte nicht über die Angesichter in leichtem Wechsel und Spiele. Mehr als gewöhnliche Menschen, bedurften sie nicht des schnellen Mienenspiels; groß wie die Götterbilder und in den Masken starr wie sie, erschienen die Gestalten der griechischen Bühne. (Die Größe der offenen Bühne kam ebenfalls in Betracht und veranlaßte noch eigene zur Verstärkung der Stimme dienende Schallapparate in den Masken.) Der Charakter legt sich dar in Sentenzen der Ueberzeugung und höchsten Erkenntnis und in Leidenschaften und denen entsprechenden Handlungen. Demgemäß fließt die Sprache ruhiger oder beginnt rhythmisch zu wogen und steigert sich zum Gesang. Dem entsprach eine gedrängte Handlung. Allzuviel Aktion hätte sich nicht gut mit dem Kostüm verbinden lassen; die Gesänge verlängerten die Handlung, so daß auch ein kurzes Stück schon bedeutende Zeit einnahm. Dadurch war man gezwungen, die Handlung auf ihren Höhepunkt zu konzentrieren. Dasjenige, was man nicht dramatisch bewältigen konnte, mußte man durch Erzählung (Prolog u. s. w.) zu ersetzen suchen. Solcher Höhepunkt der Handlung, den man wählte, faßt sich natürlich gewöhnlich derart zusammen, daß er in einer kurzen Zeit und an einem Orte geschieht. Dadurch entstand jene berühmte Einheit von Ort und Zeit, welche die Franzosen später pedantisch festhielten und in der Theorie des Dramas so berüchtigt gemacht haben. Was bei der Art und Weise des griechischen Dramas sich ganz einfach als zweckmäßig, aus der Handlung selbst ergab, wird für andere Behandlungen dramatischer Darstellungen zur Pedanterie, zum Zwang und zur Verkehrtheit. Um

umfassendere Handlungen darzustellen, wo Zeit und Ort, Personen u. dergl. verändert waren, bildeten die Griechen die Dreihandlung, die Trilogie aus, mit dem Satyrspiel dazu Vierhandlung, Tetralogie. (Wir, wenn wir umfassendere Stoffe wählen, teilen dieselben, gleichfalls Ort und Zeit wechselnd, in Akte. Auch innerhalb der Akte gestatten wir Szenenwechsel, wenn mehrere getrennte Handlungen dies notwendig machen. Wie oft dies geschehen kann, ist nicht Sache der Theorie, sondern hängt von dem Eindruck der Störung auf die Zuschauer ab.) Der gewaltige Aeschylos hat in einer Epoche der großartigsten Charakterentfaltung in einem bis dahin einfacheren Volke das griechische Drama von roheren Anfängen gleich auf eine solche Höhe gehoben, daß seine Werke noch heut und so auf immer zu dem Erhabensten zählen, was die Dichtung geschaffen. Nach ihm kam der Meister des Schönen, Sophokles. Er führte das Drama ins Menschlich-Schöne. Auch seine Götter werden menschlicher, während sein großartiger Vorgänger die Menschen ins Uebermenschliche hob. Aber als nach ihm Euripides und andere in voller Berechtigung die typischen Formen zersprengten und der Reflexion der Leidenschaft, menschlicher Beweglichkeit des Gemüts und Raffiniertheit Raum gaben, als sie den Chor aus seiner Wichtigkeit beiseite schoben, nun aber doch nicht die neuen Formen zu finden vermochten, welche damit geboten waren, da war die antike Tragödie an ihren Abschluß gekommen. Sie konnte innerhalb ihrer religiösen Auffassung nicht weiter. Euripides hätte den Chor entfernen, das Stück beweglicher machen, eine Einteilung, eine Umfassung des Stoffes nach unserer Art vornehmen müssen. Er blieb bei der älteren Behandlung und gebrauchte nun oft in unstatthafter Weise Prolog und Erzählung, weil er nicht unsere Entwicklungsakte hatte, um das Stück der dichterischen Idee gemäß zu formen. Auch der Abschluß erforderte infolge dessen nicht selten besondere Hilfen (deus ex machina). Nach einer Seite bewegte Euripides sich mit moderner Freiheit, ja Willkürlichkeit, nach der andern blieb er gebunden. Erst der Neuzeit war es vorbehalten, die wahre neue Form zu finden.

Die Komödie entwickelte sich gleichfalls aus den Bacchischen Festlichkeiten und Schwänken. Verkleidung, derbe Späße und Tänze bildeten die Grundlage. Der Ton war drastisch, sinnlich und locker; das Ganze ursprünglich mehr schwankhaft, der Natur nach zur Satire, zur Verspottung einladend. Das Niedrig-Natürliche und das Verkehrte wurde belacht, das Schlechte durch Witz und Hohn bestraft, verspottet und verdammt. Aristophanes brachte die Komödie auf ihre Höhe, wo sie im Gewande und in der Maske des Scherzes

die wichtigsten menschlichen und politischen Fragen behandelte. Auch diese Masken-Komödie hatte im ganzen typische Charaktere. Mit dem Fall der athenischen Macht verlor die Komödie an politischer Bedeutung, Wert und Kühnheit. Sie ging allmählich mehr und mehr in die Formen unseres gewöhnlichen Lustspiels über, in heitere Nachahmung des gewöhnlichen Lebens. Die Römer nahmen es von den Griechen herüber; es paßte ganz gut zu ihren alten Volksspielen und Schwänken. Ihre Tragödien führten sie in der Wirklichkeit auf, wenn nach dem Triumphzuge der Henker bereit stand, sein Opfer, das einst vielleicht über Länder geboten und jetzt den Triumph verherrlicht hatte, in Empfang zu nehmen. Die beliebten Gladiatorenspiele, Tierkämpfe u. dergl. hinderten ebenfalls die dramatische Kunst. Nur das Lustspiel mit derben Späßen war und blieb volkstümlich und bildete typische Figuren aus, die sich erhielten und in das italienische Lustspiel übergingen. Die Tragödie ward unter diesen Umständen mehr Gelehrtensache und damit Lesedrama. Bei dramatischen Aufführungen überwog in der Schauspielerthätigkeit die Mimik mehr und mehr. Statt weitergeführt zu werden, verkümmerte bei den Römern die Tragödie.

Ueber lange Zeiten müssen wir dann hinwegeilen, ehe wir wieder ein Drama finden. Wieder ist es die Religion, an welche es sich anlehnt. Aehnlich wie im Altertum bei den Adonisfesten, ähnlich wie aus den Bacchischen Feierlichkeiten, gestalten sich in der christlichen Kirche dramatische Darstellungen. Es werden besondere Darstellungen, etwa aus der Passions- oder Auferstehungsgeschichte an die Feierlichkeit der darauf bezüglichen Tage angeschlossen. Dem Volke ist das Schauen not. Es muß Christus blutend zum Kreuze wanken, es muß ihn auferstehen sehen; erst dann fühlt es recht, was die Worte des Predigers zu besagen haben. Diese Schaulust griff begierig nach den Spielen (Mysterien; nach Wackernagel Misterien, abzuleiten von ministeria). Die Kirche, die ganze Stadt nimmt teil. In der Kirche, wo sie nicht ausreicht, in den Straßen, auf dem Markte wird gespielt. Hunderte sind dabei thätig: die ganze Stadt, die Landschaft schaut aus Fenstern, von Dächern herab, oder von den Straßen aus zu. Aber dies Stück geht nicht von einem Chorgesang aus, wie die griechische Tragödie. Eine Erzählung liegt zum Grunde; von Darstellung des Epischen nimmt es seinen Anfang.

Bei diesen Darstellungen drängte die Menge teilnehmend hinzu; nicht ein, zwei, dann drei Schauspieler, sondern zwanzig, dreißig, hundert und hunderte wollten agieren. So ging alles in die Breite. Das Spiel dauerte einen Tag, mehrere Tage, wurde durch Episoden bereichert. Aber der derbe

Geist des Volkshumors ist in den Massen nicht zurückzudrängen; er liebt Schwank, Unsinn, Witz, Satire und auch das niedrig-sinnliche, obscöne Element; seit Heidenzeiten her hat er auch stets seine eigenen Diener gehabt, halb Sänger, halb Schauspieler: Lustigmacher, Tänzer, Geigenspieler, Zauberkünstler, Seiltänzer u. s. w. in einer Person. Der Volkshumor und seine dramatische Art, von dem vielleicht schon in der Edda einige Dichtungen als humoristische dramatische Stücke Kunde geben, als älteste Vorläufer der späteren Fastnachtsspiele, drängt sich in das geistliche Spiel. Die Teufel, die Händler der Salben u. s. w. werden ihm überlassen. Er überwuchert das ganze religiöse Drama, so daß die Kirche von oben gegen das entgeistlichte Spiel einschreiten muß. Aber die Freude am Schauspiel ist einmal da. Sie läßt sich nicht hinwegdekretieren. In tollen Schwänken und rohen Späßen vertobt sie leider bei uns zu sehr. Sich selbst überlassen, versinkt sie oft in unsagbare Roheit und Gemeinheit. Plumpere Obscönitäten, als z. B. in unseren mittelalterlichen Fastnachtspielen gesagt wurden, sind nicht denkbar. Kein Genius fand sich bei uns, der die dramatischen Elemente zusammenfaßte. Die Versuche welche gemacht wurden (Hans Sachs u. a.), blieben stecken.

Anders bei den Spaniern, die ihr profanes und ihr religiöses Drama entwickelten. Anders in England. Die Reformation ist hier gekommen und hat von den großen Mysterien die Herzen des Volks abgewandt. Der freiheitliche Drang des Individuums, die größere Selbständigkeit des Geistes, der sich von den Satzungen und der äußeren Buße losmacht, dafür nun aber alle Kämpfe des Innern durchzumachen hat und sich selbst befreien muß, machen sich geltend. Es gibt Spaltung, innere Zerrissenheit, aber damit Vertiefung, Selbsterkenntnis und psychologische Kenntnis überhaupt. Dieser geistige Zustand ist dramatisch nicht, wie zu Euripides Zeit, durch die überlieferten Formen behindert. Er hat keine Ueberlieferung der höchsten Kunst zu Schranken. Er braucht nicht niederzureißen, er kann frei beginnen. In Deutschland müht das Volk und mühen die Dichter sich vergebens ab, um den Ausdruck für den neuen dramatischen Geist zu finden. Gelehrsamkeit, der vorwiegende orthodoxreligiöse Geist und bürgerliche Beschränkung hindern den Aufschwung. Aber in dem lustigen Alt-England, da greifen die Spieler, nachdem ihnen die religiösen Stoffe genommen sind, frischweg in den Balladenreichtum und suchen sich dort Stoff. Da braucht man nicht durch die klugen und die thörichten Jungfrauen oder durch ein Osterspiel die Menge anzuziehen, sondern diese drängt sich auch herzu, wenn Robin Hood mit seinen lustigen Mannen erscheint, sich mit Little John und Robert Green herum-

schlägt und den Bruder Tuc im Walde trifft. Die epische Erzählung, die Sage und Ballade gibt Stoffe. Verkommene Gesellen, welche Bildung genossen haben, ziehen mit den Komödianten; der Gelehrtenhochmut dieser Jünger Thalias und dann die Freude und Teilnahme der ganzen Zeit an allem, was die Humaniora betrifft, läßt zu den Stoffen aus der alten Welt greifen; auch deren Formen, die als die höchsten gelten, die unterdessen in Italien wieder wirksam geworden waren seit dem Erblühen der Renaissance, sucht man mehr und mehr anzustreben. Die Zeit ist aufgeregt; zwischen Glauben und Unglauben suchen die Geister den Halt in sich selbst und bringen damit nach Gut und Uebel neue Anschauungen von Welt und Schicksal. Wüstes und Großes in That und Gedanken wirrt sich ineinander. Das englische Drama beginnt dies alles wiederzuspiegeln, — da wandert ein junger Mensch aus Stratfort am Avon nach London. William Shakespeare wird Schauspieler. Er beginnt Dramen zu dichten. Im Anfang ist er befangen in den wüsten Weisen des Volksdramas und den halbverdauten klassischen Reminiscenzen. Aber er ist ein Riesengeist. Und er studiert die damals für unübertrefflich gehaltenen italienischen Muster, die Feinheiten ihres Stils, die Blumen dieser Reden, ihr süßes Getändel und ihre Witz- und Wortspiele. In einer Zeit, wo unsere einst so herrliche Sprache, darin der Minnegesang erschollen und das Nibelungenlied gedichtet war, am tiefsten darniederlag, dichtet er, seine volle Kraft zu jenen Feinheiten in die Wagschale werfend, Romeo und Julie. Er war in der Nachahmung und Nacheiferung der Italiener nicht stehen geblieben. Er hatte gelernt! In den fröhlichen Tagen jugendlichen Aufschwungs schuf er seine fröhlichen Dramen, zwischen deren lustigen und kecken und schönen Figuren aber schon die düstere Gestalt eines Richard III. steht; dann kommen ein Othello, Hamlet, Macbeth, König Lear. Hinüber greift er dann ins klassische Altertum. Sein Blick ist härter; sein Herz nicht mehr so menschenfroh. Gelehrte Nachäfferei will mehr und mehr in die antiken Formen das neue Drama zwängen, das auf ganz anderem Boden als jene erwachsen ist. Da wählt er wohl, wie im Gegensatz, die alten formloseren Weisen des englischen Dramas gegenüber der Einheit in Zeit und Ort. Sein Wintermärchen hält er den gelehrten Mißverständlern entgegen. Dann ertönt sein Schwanengesang im „Sturm“, wo er den Zauber abschwört und den Zauberstab zerbricht und tiefer, als das Senkblei jemals forscht, das Buch vergräbt, aus dem die Wunder gelernt worden. Mit ihm entsagt er der Bühne.

Von ihm gilt, was sein Cassius zum Brutus über Julius Cäsar sagt:

Er schreitet über diese enge Welt
Wie ein Kolossus; und wir kleinen Menschen,
Wir wandeln zwischen seinen Riesenbeinen. —

Nachahmungen der Antike hat zu der Oper in Italien, zu dem Drama mit Chören in den Niederlanden geführt. In Frankreich vereinfacht man das antike Drama zum vollständigen Rede-Drama. Statt des Chors kommt der Vertraute oder die Vertrauten. Corneille hebt dies neue, gegen das englische zusammengefaßte, auch in Ort und Zeit geschlossene Drama, wie ein Aeschylos in seiner Art, gleich auf seinen Höhepunkt. Seine Charaktere repräsentieren die Muster der Ehre, der Selbstachtung und der Achtung, die sie von der Welt fordern, für die kommenden Generationen. Ihre Sprache wird die des adligen Wesens. Durch Corneille und den nicht so großen, aber auch weniger herben, weicheren Racine wird dies neue französische Drama nun auf lange Zeit hin Muster. (Für die geschichtliche Entwicklung des Dramas möge man etwa nachsehen: J. K. Klein: Geschichte des Dramas; Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst.)

Uns Deutschen nützten seinerzeit die dramatischen Errungenschaften der Engländer wenig. Unsere Bühne kam nicht hinaus über traurige Haupt- und Staatsaktionen und ein niederes Lustspiel voll Hanswurstiaden und Rohheiten. Endlich wurde ein allgemeiner Drang nach Aenderung und Besserung dieser Zustände zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bei uns rege. Wie auf den epischen, so wartete die Zeit auf einen dramatischen Dichter. Es waren Zustände, ähnlich, freilich nur im Kleinlich-Engen, wie kurz vor Shakespeare in England. Unsere erbärmlichen Verhältnisse vermochten keinen dramatischen Genius zu erzeugen, der kühn seiner Zeit entgegentreten muß, um sie zu erschüttern und ihr den Spiegel der dramatischen Kunst vorzuhalten. Da aber eine Aenderung geschehen mußte, geschah sie derart, daß die Zopfweisheit und Pedanterie, daß die Nachahmung eintrat und Gottsched das Drama in der bekannten Weise reformieren wollte. Aber die deutsche Bildung reichte noch nicht an die Höhe der französischen Tragödie, welche den französischen Hof zum Hintergrunde hatte. Wie Lessing uns dann durch seinen Kampf gegen die falsche, französisch-antikisierende Nachahmung und durch Shakespeare allmählich aus den Banden löste, wie er und andere unser Drama zur Achtung gebietenden Stellung hoben, wie herrliche dramatische Dichtungen wir durch Goethe und Schiller bekommen haben, ist bekannt.

Geben wir vor der Uebersicht der Arten des Dramas noch einige, für alle geltende Bestimmungen.

Der Dichter kann den Inhalt auf geschehene Begebenheiten stützen oder mit allem frei erfinden. Die Wirklichkeit ergibt, richtig erfaßt, unmittelbar die innere Wahrheit. Bei dem frei Erfundenen fragt es sich nach der Möglichkeit des Geschehens. Wenn es sich aber auch trifft, „daß der Dichter auf geschehene Begebenheiten seine Dichtung gründet, so ist er nichtsdestoweniger ein Dichter; denn es stehet ja nichts im Wege, daß nicht auch von dem wirklich Geschehenen manches von solcher Beschaffenheit sein sollte, daß sich das Eintreten desselben als wahrscheinliche und mögliche Folge ergibt in einer solchen Verknüpfung, wie der Dichter sie erschafft.“ (Bei den Alten waren fast alle Tragödien dem Hauptinhalt und den Hauptpersonen nach aus der Ueberlieferung genommen. Bei Shakespeare kennt man bis auf zwei Stücke die Quelle.) „Der Dichter muß aber die Fabel so anlegen und in der sprachlichen Darstellung ausführen, daß er sich dieselbe so anschaulich als nur immer möglich vorstellt; denn wenn er die Sache so recht klar vor Augen hat, wie wenn er bei dem Verlauf der Begebenheiten selbst sich befände, so wird er leicht das Schickliche auffinden und am wenigsten Gefahr laufen, daß ihm Widersprechendes entschlüpft.“ Dazu muß er auch die ganze Mimik des Handelnden vor Augen haben, welche unendlich wirksam ist. „Deswegen eignet sich zum Dichter nur ein genialer oder ein enthusiastischer Mensch. Der letztere besitzt nämlich eine große Fähigkeit, sich in fremde Zustände zu versetzen, der erstere große Geschicklichkeit, das Rechte herauszufinden . . . . Die bereits erfundenen Stoffe sowohl, als wenn man solche selber erfindet, hat man zuerst in allgemeinen Umrissen festzustellen und dann erst das Ganze weiter auszuführen. Hienächst hat man nunmehr den Personen Namen beizulegen und die zur Sache gehörenden Episoden einzuflechten.“ In diesem Falle, weswegen Aristoteles immer wieder darauf zurückkommt, wird die wichtige Komposition die bestmögliche Fassung erhalten.

Jede schön in sich gegliederte Handlung besteht aus Schürzung und Lösung. Andernfalls bekommen wir dramatische Begebenheiten. Der Schürzung der Handlung muß die völlige Lösung entsprechen. Das Drama setzt ein mit dem Beginn der Verwicklung und ist beschlossen mit der Lösung. So beginnt Richard III. mit der Absicht, sich auf den Thron zu schwingen und mit den Mitteln, die er dazu anwendet. Sein früheres Leben fällt aus diesem Drama heraus. Der Höhepunkt ist: er gewinnt durch Mord und Unthaten den Thron. Sein Sturz und Tod ist davon die Folge. Der Kaufmann von Venedig setzt nach kurzem Vorspiel ein mit dem Leihen des Geldes an Bassanio zwecks der Werbung. Es schließt rund, sobald die daran

sich knüpfende Begebenheit sich zu Ende entwickelt hat. In mehreren der Königsstücke haben wir selbst bei Shakespeare dagegen nur dramatisierte Geschichte. Manche gewöhnliche Schaustücke bestehen nur aus Aneinanderreihung von Szenen, sogenannten Tableaux; sie zählen hinsichtlich der Komposition zu den niedrigsten. „Man muß dessen eingedenk sein und nicht aus dem Stoffe für ein Epos eine Tragödie machen wollen wie z. B. wenn jemand die gesamte Fabel der Iliade zu einer Tragödie umdichtete: alle Dichter, welche die ganze Zerstörung Ilions auf die Bühne gebracht haben und nicht einzelne Teile davon, fallen entweder durch oder halten sich doch nicht auf der Bühne . . . Bei plötzlichen Schicksalswechseln dagegen und einfachen (d. h. nicht episch breiten) Handlungen erreichen die Dichter in vorzüglichem Grade das, was sie wollen; denn wenn eine Fabel diese Eigenschaften hat, wirkt sie tragisch und erregt unsere Teilnahme." Kurz sei hier nur darauf hingewiesen, daß je ungewöhnlicher bei aller inneren Wahrheit eine Handlung sich entwickelt und zur Lösung kommt, desto packender der Eindruck ist. Ueberraschungen jeder Art sind deshalb von altersher für das Drama beliebt gewesen; nur zu oft hat freilich die Einsicht von ihrer Wirksamkeit zur Effekthascherei geführt.

Die allgemeinste Einteilung des Dramas geschieht nach der Art der darin stattfindenden Behandlung und Lösung. Es ergibt dies in großen Zügen die Teilung, welche wir für das ästhetische Reich überhaupt fanden: das Schöne im weiteren Sinne, das Komische und Tragische. Wir nehmen hier nur die großen einfachen Züge: die Handlung entwickelt sich zu einer erfreuenden schönen, zu einer komisch-erheiternden, zu einer tragischen Lösung. Es ergibt sich daraus das Schauspiel im engeren Sinne, das Lustspiel (Komödie) und das Trauerspiel (Tragödie).

Die Tragödie hat aus gleich zu nennenden Gründen die größte, erschütternde Wirkung, wie schon Aristoteles hervorhebt, aber es ist unrecht, das Schauspiel gegen sie so sehr zurücktreten zu lassen, wie dies oft in der Theorie geschieht.

Im Schauspiel sehen wir eine bedeutende, ernstere oder heitere, Begebenheit einen sogenannten guten Ausgang nehmen. Die ganze Handlung kann sehr ernst sein und dicht am tragischen Abgrund hinführen. Man denke an Iphigenie, Orestes, an den Kaufmann von Venedig, Cymbeline u. s. w. Mit Ernstem kann viel Heiteres sich verbinden, wie im Sturm, Wintermärchen. Je höher ein Schauspiel seinen Stoff greift, je bedeutendere Probleme es behandelt, desto außerordentlicher und in sich gefaßter muß die harmonische Kraft

des Dichters sein, um die reine, schöne Lösung zu geben. Man vergesse nicht, daß Vernichtung meistens leichter ist als Erhaltung und Erhöhung. Die Reinigung des Willens im hohen Schauspiel ist nicht leichter als die der Tragödie. Freilich verführt jenes eher zu einem schwächlicheren Behandeln der großen Lebensfragen, gegen welches der tragische Ausgang von vornherein schützt, ist auch für den Augenblick, wie schon bemerkt, nicht so erschütternd-wirksam, kann aber in der Nachhaltigkeit des Eindrucks hinsichtlich der kräftigen, schönen Charaktere und der aus ihm zu gewinnenden Anschauungen vom Leben sich mit allem Großen aller Kunst messen. Nur der absolute Pessimismus wird sich von vornherein von ihm abwenden. Daß es häufig trivial und erbärmlich über die Gewöhnlichkeiten des Lebens dahin führt und bei Mangel des Komischen in der gewöhnlichen Weise durch billige Rührung u. dergl. oder sonstige Effekte soviel Interesse zu erhalten sucht, um sich über Wasser zu halten, kommt hier nicht in Betracht.

In der Komödie tritt das komische Element voran und beherrscht namentlich den Schluß. Wir haben seine große, aber auch auflösende, unter Umständen vernichtende Kraft gesehen. Als heiterer Humor kann es das Schöne umspielen, lustig kann es mit dem Verlachen sich begnügen, sobald es aber in seiner vollen Kraft und als Kämpfer für eigene Rechnung erscheint, sobald tritt jene Eigenschaft voran, in der es, ob auch in so verschiedener Weise, dem Tragischen gleicht: die auflösende, vernichtende. Eine tiefe Erkenntnis, ein Durchschauen alles Hohlen, Häßlichen, Nichtigen, Schlechten wird dafür vorausgesetzt und für wahrhaft große Komiker immer ein tiefer Ernst, Sympathie für alles Schöne, ein heiliger Widerwille gegen das Verkehrte. Dabei darf die Quelle der Komik nicht selbst eine getrübte sein: wie tief der Komiker die Schäden, welche er geißelt, erkennt und empfindet, er darf nicht selbst krankhaft zerrissen und verbittert, er soll innerlich frei sein und sich nicht die Uebel, gegen welche er kämpft, über den Kopf zusammenschlagen lassen. Aus diesen Gründen kann man sagen, daß die große Komödie schwieriger für den Dichter sei als die Tragödie, nicht, wie es wohl geschehen, daß sie höher stehe. Denn das Maß ist das hohe Ideal: dieses ist für Tragödie, Komödie und Schauspiel gleich hoch.

Die Unterarten des komischen Dramas, von der Burleske, Posse, dem auf den Witz, auf das Komische der Situation u. s. w. Nachdruck legenden, dem feineren, dem satirischen Lustspiel u. s. w. bis zu den großartigen Schöpfungen des Aristophanes, in welchen er seinem Volk und seiner Zeit nach den wichtigsten Beziehungen entgegentritt, haben wir nicht näher in Betracht zu ziehen.

Die komische Kraft ist gewaltig. Wenn der Dichter ein Ideal hat, wie er soll, und gegen dieses die Plattheit, Niedrigkeit und Schändlichkeit des Verspotteten hält und nicht bloß mit billigem Witz oder verflackerndem Humor, was ihm vorkommt, abrauft und hudelt oder umspielt, dann gibt es keine stärkere Waffe für das Gute, Wahre und Schöne, gegen das Häßliche, Verlogene und Schlechte. Um den Nutzen hier heranzuziehen, so liegt gerade in der Komödie ein populär ungemein wirksames, bildendes und von dem Verspotteten abschreckendes Element.

Auch in das Schauspiel und in die Tragödie, welche nicht bloß einen Höhepunkt, sondern einen Lebensabschnitt geben, liebt die Dichtung wohl Komisches einzuflechten, woraus sich dann eine besondere Art begleitenden Chors, je nachdem in seinen Kontrasten von gewaltiger Wirkung, ergibt. In dem Schauspiel wird der Witz und der Humor nach der ganzen Breite des Scherzes, auch des sehr ernsten Scherzes über die Sonnenseite des Lebens seine Stelle finden können, in der Tragödie der tiefe Humor über die unerforschliche Nachtseite des Lebens vorherrschen. Man sehe den Sommernachtstraum und König Lear etwa darauf an.

In der Tragödie (S. S. 80 u. 89: das Erhabene und das Tragische) wird eine ernste bedeutende Handlung vorgeführt, deren Lösung uns mit Furcht und Mitleiden erfüllt.

Die Tragödie führt uns unmittelbar an den Rand des Lebens und des unentdeckten Landes,

von dessen Ufern
kein Wandrer wiederkehrt,

zu dem großen und herben Schluß, der uns alle erwartet, die wir wie Laub im Walde sprießen und vergehen und meistens so leichtsinnig von dem Unausbleiblichen unsere Gedanken abwenden oder ihm so bangend und schaudernd entgegensehen.

Das Trauerspiel, Darstellung der Endlichkeit und Begrenztheit der menschlichen Kraft, liebt der inneren Entwicklung gemäß, wie wir früher auseinandergesetzt haben, den Wechsel von Glück und Unglück. Dieser ist der erschütterndste; doch braucht die Tragödie ihn nicht unbedingt und kann unmittelbar mit den Tagen des Uebels beginnen. Immer muß sie ein Streben nach dem gesteckten Ziel zeigen und wie dies Streben unglücklich endet. Sie darf also nicht von philosophischer Beschaulichkeit, sondern muß von Leidenschaft beherrscht sein. Erst zum Schluß soll nach der Sühnung die gereinigte harmo-

nische Stimmung des Geistes eintreten; so lange muß er gespannt, mit-kämpfend, mit-leidend, mit-fürchtend mitgerissen werden.

Aber dem im Leben Ringenden tritt ewig der Kampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit entgegen — die Unruh' in der großen Weltuhr: hier ist der Geist, der Charakter mit seinem Wünschen, Sehnen, Wollen, dort ist die Welt. Und nun beginnt das Ringen, nun kommt Schicksal und Schuld.

Die großen Feinde des menschlichen Daseins und der Persönlichkeit, wie sie aufgeregt werden durch das Streben des bedeutenden Charakters, Mephistopheles gegen den groß strebenden Menschen Faust, die äußeren Feinde: Haß, Mißgunst, Neid, Eigennutz, Thorheit, Unwissenheit, Bosheit und wie sie heißen, und die inneren: Stolz, Herrschsucht, Verblendung, Zorn, Haß, Leichtsinn, Feigheit und wie die Legion der eignen Gebrechen und Schwächen heißt, ihr Streit bildet den Inhalt der Tragödie. Der Kampf ist da und man muß ihn kennen. „Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft, und um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine wirklichen Spuren zeigen! Stirn gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren — denn diese muß doch endlich aufhören — nur in der Bekanntschaft mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung, des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der in den Kampf mit dem Schicksal eingehenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maße aufstellt, und die tragische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt." So ruft unser größter Tragiker Schiller. Aus diesem Geiste muß der Tragiker arbeiten; aus ihm schufen Aeschylos, Sophokles, Euripides und Shakespeare, Goethe und Schiller. Will man die reinigende Gewalt des Tragikers am deutlichsten erkennen, so höre man Sophokles und versenke sich in unseres Goethe Faust. Erkenntnis des Charakters und Schicksals, gewonnen aus großen, tiefen Mustern, reinigt die Lebensanschauung und stärkt die Seele, wenn der Dichter, wie er soll, uns über ein Ende hinauszuweisen vermag, das alle erwartet.

Leid und Lust, Ende gut, alles gut und: der Rest ist Schweigen — alles

das zeigt uns das wahre Drama, sich konzentrierend auf das Wollen und Handeln im Menschenleben. Wo es groß und wahr ist, zeigt es immer die höchste Erkenntnis, welche seine Zeit von Menschenwesen, Geschick und Schicksal besitzt. Den Zufall, wenn es ihn nicht als komischen Gott wirksam werden läßt, schließt es damit aus, auf gläubig befangenen Stufen nicht das persönliche Eingreifen der geglaubten Mächte.

Wunderbar stehen wir im Drama wieder, wie in einem Zentrum, mitten unter anderen, von uns längst verlassenen Künsten. Die Architektur baut ihm das Haus. Malerei und alle technischen Künste schaffen den Ort der Handlung. Lebendige Plastik entzückt uns. Musikalische Ordnungen wirken in Form und Sprache, oder Musik stimmt unsere Seelen und gibt auch ihre Weihe der tiefsten Empfindungen, welche das Leben gestattet.

Wenige Worte über den Schauspieler. Er muß durch Verständnis und äußere Mittel seinen Rollen gerecht werden können und da das Drama lebenumfassend ist, durch das Komische auch das Häßliche hereinziehen kann, andererseits bis zum Schrecklichen gehen darf, so muß er den ganzen Menschen, auch nach Häßlichem und Niederem oder Schrecklichem zu umfassen wissen, in seiner Weise so gut wie der Dichter. Doch so wenig wie dieser darf er vergessen, daß sein Zielpunkt immer das Schöne ist. Den schönen Menschen im weitesten Sinne des Worts muß der Künstler-Schauspieler uns vorzuführen wissen, um so mehr, als nur er es eigentlich noch ist, bei dem diese Schönheit z. B. in Gang, Bewegung und herrlicher klarer Sprache nicht im Getreibe des Tags und des Marktes als manieriert mißverstanden wird und spöttischem Tadel ausgesetzt ist. Shakespeares Regeln im Hamlet gelten für ihn. Wo er die Kunst zur Unwahrheit schraubt und sie dadurch von aller Lebenswahrheit losreißt, hat die Kunst an sich schon ein Ende. Welche Talente vom Schauspieler verlangt werden, das ist bekannt. Er muß den Dichter verstehen, die Fähigkeit besitzen, sich seines Ichs zu entäußern und ganz in die dargestellte Person zu versenken und nur aus dieser herauszuwirken. Geberde, Sprache, der ganze Ausdruck muß ihm bei jeder Empfindung willig dienen. Aber dann ist noch nicht alles gethan. Der gute Schauspieler muß das Talent haben, alles zu ergänzen, was der Dichter nicht im Drama erzählen kann. Er muß also in seiner Art das feinste epische Talent besitzen, um zu den Worten in den Handlungen die Ergänzungen geben zu können. Wie bei den meisten dies Ergänzungs-Talent nur für die gewöhnlichen Lebensweisen ausreicht, ist nur zu häufig zu sehen. Das Große erfordert Versenken in das Große, ein Hinabtauchen in die Tiefen, wie Eckhof sagte, bis die Tiefe der Ideen ermessen ist. Wer das Gewaltige

darstellt, der muß arbeiten, sich geistig so mächtig ausdehnen, daß nicht die Rolle um den armseligen Träger schlottert, sondern Mann und Rolle geistig und körperlich eins geworden sind. Mit dem Genius muß er dem Genius folgen. Wir haben jetzt der guten Schauspieler nicht viele, aber man darf sagen: daran sind die Dichter schuld, welche bisher der neuen Zeit noch keinen rechten dramatischen Ausdruck zu geben gewußt haben. Der gute Schauspieler kommt sicher, wenn ein guter dramatischer Dichter da ist....

Der Weg führt nicht weiter. In der Dichtung zieht das Leben in seinen größten, schönsten Gestalten, in seinen reizendsten und in seinen erschütterndsten Weisen, alles in Freiheit geordnet, in Schönheit verklärt, harmonisch geläutert, an uns vorüber. Der Natur ist ein Spiegel vorgehalten, dem Jahrhundert und der Zeit wird ihres Wesens Gestalt und Ausdruck gezeigt!

Hier endet die Kunst.



In demselben Verlage erschienen nachstehende Werke:

## Geschichte der Architektur

**von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.**

Von **W. Lübke.** Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 600 Illustrationen; 2 Bände gr. Lex.-8°. Br. 26 ℳ, geb. in Leinwand 30 ℳ, in Halbfranz 32 ℳ.

## Geschichte der Plastik

**von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.**

Von **Wilhelm Lübke.** Dritte verbesserte und stark vermehrte Aufl. Mit 500 Holzschnitten. 2 Bände gr. Lex.-8°. Brosch. 22 ℳ; in Leinw. geb. 26 ℳ; in 2 Halbfranzbände geb. 30 ℳ.

## Geschichte der Malerei

**von den ältesten Zeiten bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.**

Von **Alfred Woltmann** und **Karl Woermann.** Mit 702 Abb. 3 Teile in 4 Bänden. Brosch. 66 ℳ; geb. in Leinwand ℳ 74.50; geb. in Halbfranz ℳ 78.50.

## Abriss der Geschichte der Baustyle

als Leitfaden für den Unterricht und zum Selbststudium bearbeitet von **Wilh. Lübke.** Vierte vermehrte Auflage. Mit 468 Holzschn. Br. ℳ 7.50; geb. ℳ 8.75.

## Atlas zur Geschichte der Baukunst

40 Tafeln gr. Quart mit 303 Abbild. zum Gebrauch für Baugewerbeschulen zusammengestellt. Dritte Auflage. 1890. Kart. ℳ 2.70.

## Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland

von **Carl Lachner.** 2 Teile mit 4 Farbendrucken und vielen Textillustrationen in einen Band geb. 20 ℳ.

## Die Zeit Constantins des Großen

von **Jakob Burckhardt.** Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1880. gr. 8°.; brosch. 6 ℳ, elegant in Halbfranz gebunden 8 ℳ.

## Der Cicerone.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens

von **Jak. Burckhardt.** Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers besorgt von Wilh. Bode. 3 Bände. 1884; brosch. ℳ 13.50; geb. in Kaliko ℳ 15.50.


89041831777
b89041831777a

